cahiers du cinéma

Busby Berkeley
Luchino Visconti
Milos Forman



numéro spécial : 6 F

n° 174 janvier 1966

Quand vos rêves
sont logiques, ils sont une porte ouverte,
ivoire ou corne, sur le monde
extérieur. — Gérard de Nerval.

cahiers du CINEMA



Paula Prentiss dans « What's New Pussycat? » de Clive Donner (Distribué par Artistes Associés).



Jean-Pierre Léaud et Chantal Goya dans « Masculin-Féminin » de Jean-Luc Godard

No 174 JANVIER 1965

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8 rue, Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

le cahier des autres

On aimerait que tous les textes suscités par l'œuvre de Jean-Luc Godard aient la tenue de celui de Bernard Dort : « Godard ou le romantique abusif » in *Les Temps modernes* (décembre). Mais sitôt posé — avec sérieux donc — le romantisme de Godard, l'auteur s'arrête, comme si l'abus annoncé par le titre allait de soi, comme si la condamnation en découlait. Nous tenons pour révélateur que les rares analyses sensées hostiles à Godard exaltent malgré qu'en aient leurs auteurs ce qu'elles entendent dénoncer. L'article est donc à lire ; mais plus encore, dans la livraison précédente de la même revue, celui de Kassagi, l'illusionniste conseiller technique pour *Pickpocket*.

Dans *Le Soir* de Marseille (1er décembre) Michèle Grandjean rend compte d'une présentation de *Paris vu par...* dans sa ville, qui a l'air d'avoir été plutôt gaie.

« Douchet rêve d'un film sur un repas. Un repas-communion, un repas poème. Mais il en prépare un autre sur le « fantastique.

— Je le ferai, mais je n'irai pas le voir. J'ai trop peur (...)

Puis la conversation devient très Cahiers du Cinéma. *La nouvelle vague d'hier vitupère contre* (sic) *la nouvelle nouvelle vague.*

— Non, clame Douchet, « ils » n'ont pas le droit de « démolir » Minnelli au profit de quelques auteurs qui n'ont pas fait leurs preuves. On dirait que plus un film est informe, plus il manque de construction, plus il est digne d'intérêt...

— Oui, obtempère Chabrol, c'est le boum du Zoom. Il leur faut des films « zoomés ». Plus c'est zoomé, meilleur c'est. Et puis encore, un bel échange de points de vue sur l'art comparé de Minnelli (Le Chevalier des sables) *et le* (sic) *Japonais Mizoguchi* (L'Intendant Sansho). *Ah ! on connaît le sujet, autour de cette table... »*

Soit. Mais s'il en fallait une preuve ce serait tout de même plutôt dans *Arts* (15 décembre) qu'on la trouverait et plus précisément dans un article de Chabrol sur *L'As de pique*.

« Il ne me viendrait pas à l'idée de vouloir expliquer un film aussi clair, mais comment ne pas souligner la parfaite rigueur de pensée d'un cinéaste qui, pour son premier film, nous offre tout à coup la vision complètement juste d'un milieu, puis d'une classe, puis, sans avoir l'air d'y toucher, d'un pays, dans sa réalité psychologique, sociale et, ce qui est souvent oublié ou escamoté, morale, et à force de justesse, justement, justifie son propos réaliste par une poétique presque vaine, mais touchante et cruelle, une vraie poétique qui atteint bien vite à l'universalité. J'ai toujours pensé qu'il valait mieux exprimer la grandeur des petites choses que de gonfler des ballons qui ressemblent à des outres. L'As de pique *apporte de l'eau à ce moulin de la santé mentale.*

Mais voici qui est encore mieux. Ce Forman, dont c'est le premier film, a trouvé le secret du comment. Le contraire de l'impuissance est la chose la plus enrichissante du monde, et notre cinéaste est un vrai chaud lapin de la caméra. Pas un don Juan de salon, à la suave mobilité, aux travellings oniriques, aux enchaînements de falbalas ; ni un Lovelace de conciergerie, avec ses champs, contrechamps émotionnels et ses mouvements de grue pour saules pleureurs. Rien de tout cela : l'homme fort, pour l'homme, plante sa boutique là où il faut, ne s'agite pas plus qu'il ne faut, connaît la bête et n'a donc pas besoin de la flatter, attentif à sa réaction juste, à la qualité de sa démarche, à la drôlerie de son geste.

« Rien de ce qui est cinématographiquement juste ne lui est étranger. Parfois, tout est simple : les gens sont devant nous et font ce qu'ils ont à faire exactement comme ils doivent le faire. Parfois cela tient du prodige : on ne sait plus ce qui est reportage et ce qui est jeu. »

Effectuons rapidement un petit tour d'horizon de quelques revues étrangères. *Skoop*, l'une des plus récentes, n'est sûrement pas la moins remarquable. C'est depuis le mois de juillet qu'elle paraît au pays des tulipes, dans la ville dont Polanski brossa l'an dernier un si brillant croquis : Amsterdam (exactement : De Bezige Bij Van Miereveldstraat 1. Amsterdam Z1). On trouvera dans le numéro de décembre un remarquable ensemble Pasolini-Bertolucci. C'est que *Prima della rivoluzione* est sorti en Hollande, comme d'ailleurs aux Etats-Unis, en Suède, en Bulgarie et en Afghanistan où il bat tous les records de recettes, ce dont les distributeurs du quartier latin n'ont pas l'air d'être très conscients. Il arrive par ailleurs en tête du conseil de *Skoop* où, décidément, on a bon goût, devant *Il deserto rosso* et *Il vangelo secondo Matteo*. A propos des deux italiens en question, *Filmcritica* (octobre) publie le synopsis de *La Comare Secca*, point de départ pasolinien du scénario puis du premier film de Bertolucci.

Chaplin, lui, consacre un numéro entier (décembre) au seul cinéma suédois et nous ne saurions trop l'en féliciter. Textes, entretiens, questionnaires, filmographies, etc., le rendent indispensable si l'on veut se documenter sur l'un des cinémas les plus vivants d'aujourd'hui. A signaler également une très agréable couverture où une cinéaste complètement dévêtue manœuvre sa Mitchell. Varda ? Chytilova ? Zetterling ? Un mannequin suédois ? Ce qu'elle nous montre d'elle (tout sauf le visage) ne me permet pas — personnellement — de répondre. Il ne peut s'agir toutefois ni de Shirley Clarke ni de... Jacqueline Audry.

Tous les documents photographiques de *Movies International* sont, eux, dans la tonalité de cette agréable couverture. C'est dire que cette nouvelle revue de James R. Silke est la digne fille de feu *Cinéma*. Comme par ailleurs Michel Caen en est le correspondant parisien, on ne saurait manquer de se l'arracher.

Après avoir constaté que le plus gênant dans *Paris vu par...* est le fait que *« les amis du producteur ont vraiment aimé le film »*, le critique et sous-titreur renommé Pierre Billard affirme dans *Cinéma 66* (janvier) que le premier impératif d'un critique *« pour la tranquillité morale et ne pas être influencé par l'amitié est de ne connaître personne »*.

Rares sont ceux de nos lecteurs qui ont eu la chance de voir le chef-d'œuvre de Jean Rouch *La Chasse au lion à l'arc*. Comme Fieschi et Téchiné leur en ont donné de Venise (n° 171) une très juste et alléchante idée, *Science et Vie* (janvier) grâce à un texte de Hug. Arthur Bertrand et à une abondante illustration les aidera à patienter jusqu'à la sortie du film qu'on dit prochaine.

« L'histoire se passe dans ce pays Songhay au nord du Niger, à la frontière du Mali, qu'elle franchit même au cours de la chasse, dans cette brousse qui « est plus loin que loin » au pays « Gandji Kangamorou Gamorou », *après les derniers villages, après la dune* d'Eksam, *après les « montagnes de lune et de cristal », dans « le pays de nulle part » où habitent les « hommes d'avant ».*

Cette brève citation d'un long texte, fort près à vrai dire du commentaire du film (admirablement dit par Rouch), ne donne-t-elle pas à penser que si quelque part en sciences et arts contemporains on peut encore deviner l'écho assourdi des poèmes homériques, c'est du côté de la singulière entreprise de Rouch ?

Et l'odyssée à la poursuite du lion absent nommé « L'Américain » se termine par un retour au pays. *« Wangari se moque de la lionne, raconte des horreurs sur elle, et fait rire son public. Toute la journée, il racontera le récit de chasse au village, aux femmes qui battent des mains, mais qui après tout ne doivent pas tout savoir. Wangari raconte la chasse aux femmes, sur un mode ironique et « dans la moquerie », chose qui permet de donner moins de poids, de prendre de la distance d'avec une chose grave et d'en garder une part secrète ; puis il la mimera aux petits garçons. »* — Jacques BONTEMPS.

le cahier des lecteurs

Le martyre de l'exploitant

« ... La critique est facile, et n'importe quel habitué du cinéma peut éreinter un film en 20 lignes ; il n'y faut que quelques minutes (...). Connaissez-vous un seul critique de cinéma qui soit décédé d'un infarctus, par exemple ?

Ce qui m'a décidé à vous écrire, ce n'est pas le besoin des quelques phrases ci-dessus, mais parce que j'ai vainement attendu, depuis très longtemps, qu'un représentant de cette exploitation dont vous considérez les éléments constituants comme des marchands de soupe, des minus habens, se décide à perdre quelques instants pour réagir devant les opinions nettement défavorables que vous formulez si fréquemment, sous des formes diverses, à l'égard de cette branche de la profession.

Tout d'abord, si nombre de films sont indésirables, la faute n'en est-elle pas à la commission de censure cinématographique, qui devrait faire preuve de plus d'énergie, ce qui est très facile lorsqu'il s'agit de films étrangers, qu'on juge sur pièces, et non sur des découpages ?

Ne revient-elle pas ensuite aux importateurs, pour les films étrangers, comme aux distributeurs, et même aux producteurs qui, en paiement de la vente à l'étranger d'une de leurs productions, acceptent une bande banale ?

Le jour où les films se traiteraient individuellement, séparément, le nombre de films sans intérêt diminuerait dans les salles. Le jour où on exigera des distributeurs qu'ils aient un capital suffisant, leur nombre diminuera, mais ils n'auront plus la tentation de prendre en distribution physique pure et simple des films qu'on offre sans à valoir, précisément parce qu'ils n'ont pas d'intérêt, ou des films achetés à forfait, pour une somme dérisoire, pour la même raison.

Les journaux et revues auxquels vous collaborez ne vivent que grâce à l'aide de la publicité, ou parce que, par rapport à l'idéal qui est le leur, ils font des sacrifices pour s'adapter à leur clientèle, ne pas la perdre.

Ne vous est-il jamais venu à l'idée que l'exploitant de cinéma a l'obligation absolue d'équilibrer son budget, et qu'il doit en tenir compte pour l'établissement de ses programmes, en attendant que les articles judicieux de vos confrères aient suffisamment formé le public pour qu'il apprécie les seules œuvres que vous portez aux nues ? N'avez-vous pas remarqué que les quotidiens qui consacrent chaque jour des colonnes à la TV, gratuitement, se refusent pratiquement, pour les cinémas de province, à insérer dans la chronique locale un article rédactionnel qui leur est communiqué, même si cet article se garde de raconter le sujet du film ? Ou, quand l'article paraît, son lignage a été réduit, on a coupé à tort et à travers, et l'article n'a plus aucun sens. Ne vous êtes-vous pas aperçu que, dans les villes importantes, où les salles sont nombreuses, la loi de l'offre et de la demande joue obligatoirement et que le distributeur en profite pour imposer des bandes quelconques ? Dans la nécessité de disposer d'un nombre de films suffisants, l'exploitant doit céder. Ne savez-vous pas que les distributeurs imposent des M.G. (minima garantis) et ne se contentent pas de traiter leurs films simplement au pourcentage de la recette, avec la majorité des exploitant, qui réalisent de faibles recettes ? Ainsi, ils ne courent aucun risque. Et l'exploitant, pour vivre, et pour voir réduire le prix unitaire, accepte de voir augmenter le nombre de films traités dans une maison.

Ne savez-vous pas qu'une fiscalité aberrante, qui prélève le tiers du prix des places, dans une localité dont je vais vous parler ci-dessous, jointe à un blocage ridicule du prix des places, au plancher de 1,55 pour le tiers de la capacité des salles, réduit singulièrement les possibilités de l'exploitation ?

Ignorez-vous que, si l'on veut passer un film en V.O., on doit demander la copie à Paris, parce que les distributeurs de province n'en ont pas, d'où un minimum de 30 F de frais de port que nombre d'exploitants ne peuvent supporter pour des films qui attirent un public restreint ?

Savez-vous qu'il y a actuellement deux sortes de public ? Celui qui veut se délasser, se reposer, ne pas réfléchir, se distraire, à la suite d'une journée de travail matériel harassante, énervante, et celui qui cherche au cinéma un moyen de culture, ce deuxième public ne représentant même pas le dixième du premier ? Et cela explique le divorce entre critiques et spectateurs, les films condamnés par les premiers étant ceux qui déplacent la foule des seconds ?

Vous est-il venu un instant à l'idée que si l'enfant commence par apprendre à lire avant toute chose, il faudrait apprendre au public de cinéma la grammaire cinématographique, donc avoir dans tous les établissements d'enseignement une heure de culture cinématographique par mois durant trois ans ; ce n'est pas beaucoup, mais 27 heures auraient déjà un bien heureux effet.

Si vous avez encore quelques illusions sur la lenteur de la culture cinématographique, je puis vous donner l'exemple d'une localité de 20 000 habitants, du centre de la France, où existe depuis 1951 un *ciné-culture*.

Cet organisme organise une fois par mois, le jeudi en matinée, pendant l'année scolaire, la projection d'un film pour les 12

à 14 ans. Une fois par mois, également, jeudi en matinée, pendant la même période, séance pour les 14 à 16 ans. Une fois par mois également, mêmes conditions, séances pour les plus de 16 ans.

Donc, trois films différents pour les trois sections. En outre, une fois par mois, le mardi, même période, en soirée, séance pour les adultes.

Je dis *Ciné Culture* et non Ciné Club, car en accord avec l'exploitant qui met la salle à sa disposition, *Ciné Culture* prend des films récents, du domaine commercial, donc paie les taxes, et ne se contente pas des films anciens que fournissent les Ciné Clubs (...).

Conclusion ? Que vos rédacteurs ne jugent pas d'après les « on dit », sans sortir de leur capitale, sans se donner la peine d'aller voir les établissements de province. Nous pourrions vous en présenter que la quasi-totalité des salles parisiennes pourraient envier. Et qu'ils pensent que si la critique est leur métier, le public ne va pas au cinéma dans ce but ; la technique ne l'intéresse pas, dans sa très grande majorité. — R. Oudet, La Normalisation Cinématographique, Crépieu (Ain).

Nous vous remercions d'avoir pris la peine et le soin de rédiger cette missive réquisitoire dont bien des points, sans doute (il n'est pas tout à fait certain qu'aucun critique ne soit mort d'infarctus; et la cinéphilie militante d'un Bazin fut pour beaucoup, sans doute, dans sa disparition précoce), mériteraient discussion et approfondissement, mais nous vous avouons sans détours que l'essentiel de votre mécontentement nous échappe. Qu'attendez-vous d'une revue comme les « Cahiers » ? Il existe plusieurs revues corporatives, d'une part, où les exploitants peuvent s'exprimer librement et faire part de leurs requêtes, et, d'autre part, plusieurs journaux à gros tirage consacrés à l'aspect public du cinéma et non à ses qualités techniques ou métaphysiques. Une revue comme la nôtre, comme vous le remarquez fort bien, est partiale : certes, il y a des réalisateurs que nous ne chérissons guère, et d'autres qui bénéficient de nos plus coupables indulgences. Mais il est bon de remarquer aussi qu'elle ne saurait avoir aucune influence, qu'on s'en réjouisse ou non, sur le million de spectateurs du Corniaud *ou sur la distribution de tel film particulier dans telle ville de province. (Et nous ne méprisons pas la province ni ses problèmes, comme vous paraissez un peu hâtivement le croire : les trois quarts des collaborateurs des « Cahiers » sont même d'extraction provinciale, voire paysanne !) Nous touchons au contraire une quinzaine de milliers d'amateurs, de fervents et d'amoureux du cinéma, ce qui est certes notre limite mais aussi notre fierté. Et nous croyons volontiers que nos partis-pris ne les gênent guère, puisqu'ils visent généralement, contrairement à l'opinion reçue, à provoquer leurs réflexions, leurs commentaires ou leurs contradictions, et non à leur asséner des vérités d'évangile, quels que puissent être les termes péremptoires ou polémiques que nous empruntons souvent.*

La douleur de l'exploité

« Tourné en 70 mm — et Brooks entend bien qu'il s'agit d'un atout déterminant pour le film, *Lord Jim* a été scandaleusement présenté à Paris, du moins dans la version originale que j'ai vue, dans une copie réduite et anamorphosée en 35 mm. Les résultats de ce massacre sont tout simplement désastreux : couleurs gommées, cadrages faussés, image incomparablement moins belle et moins nette, et ont joué certainement dans l'accueil plutôt défavorable de la critique à l'égard d'un film — peut-être le meilleur de Brooks — où la couleur, l'exceptionnelle beauté de l'image, la composition des plans, ont une importance capitale. » J. Bemard. Paris. *Lettre transmise, donc, à la Columbia.*

Après Vingt ans après

« Votre mise au point sur votre attitude à l'égard du cinéma américain s'imposait, mais permettez-moi quelques commentaires :

I) Si l'importance du producteur est bien mise en valeur, il me semble un peu abusif de faire de *Band Wagon* ou de la série des comédies musicales de la M.G.M., des œuvres d'Arthur Freed. Donen et Minnelli ont inventé beaucoup de choses dans le domaine, même s'ils n'avaient pas grand-chose à dire.

II) Vous n'avez pas assez, semble-t-il, mis l'accent sur le fait de la mort du star system. Si *The Sandpiper* est ce qu'il est, c'est-à-dire une œuvre irrémédiablement ratée, c'est surtout à cause de la matrone Burton. Dès qu'elle apparaît, le film bascule du sublime au burlesque. De plus, le gabarit de cette petite personne est idéal pour le cinémascope, mais catastrophique pour l'esthétique du film. Minnelli décore un film comme un peintre décorerait une chapelle, mais il ne peut passer son temps à diriger des acteurs particulièrement rebelles comme le couple Burton.

III) Vous dites qu'il vaudrait mieux s'orienter vers Lubitsch et De Mille. C'est une orientation qui m'est particulièrement chère, mais, jusqu'à maintenant, il n'existe pas d'étude sur les œuvres de ces deux réalisateurs. J'espère que les *Cahiers* vont réparer cet oubli regrettable.

IV) La politique des auteurs ne s'appliquera donc plus qu'à des auteurs véritables. Bravo ! mais, faut-il pour autant rejeter Walsh ou Dwan dont le propre est justement d'être pris dans un engrenage et dont chacun des films est un pur chef-d'œuvre d'émotion et d'instinct, au mépris des plus élémentaires règles de thématique (c'est Walsh qui a réalisé *Battle Cry* et *The Naked and the Dead*). Nous voilà donc libres d'aimer *The Collector* sans pour autant se pâmer devant *The Heiress*, et là, c'est un bon point pour vous. Mais attention de ne pas tomber dans l'excès qui consisterait à blâmer toutes les œuvres récentes des gens que vous admiriez hier, tout en se souvenant du bon vieux temps où ils faisaient des films géniaux. Vous rejetez *In Harm's Way* au nom de *Angel Face*, mais, quant à moi ; je verrais plutôt dans *In Harm's way* un retour au style de *Angel Face*, nous sommes très loin de *The Cardinal*. Votre politique actuelle est donc plus honnête, vous avez suffisamment mis en évidence le fait que des films comme *High Wind On Jamaïca, Baby, the Rain Must Fall* sont des œuvres admirables. Bravo donc, en général, la mise au point était nécessaire. » — Christian Viviani. Nice.

« Je ne peux pas m'empêcher de vous dire que votre « Vingt ans après » a été la plus grande surprise que « Les Cahiers » m'aient faite.

Arrivé en France il y a trois ans d'une Allemagne qui ne peut guère satisfaire un cinéphile, je dois tout à la Cinémathèque et aux « Cahiers ». Mais je rencontrais un phénomène qui me frappait, et avec lequel je n'étais jamais d'accord, que j'appelais maladroitement « surestimation du cinéma américain ». Quand les habitués de la Cinémathèque se moquaient si je ne mentionnais pas parmi « les dix plus grands » (une chose assez absurde) Walsh, Preminger ou Ford, j'aurais voulu avoir les arguments que vous trouvez maintenant vous-mêmes. De même les éloges décernés par « Les Cahiers » à, par exemple, *Hatari !* m'ont assez déconcerté.

Sachez donc que votre table-ronde est une grande joie pour moi, joie malheureusement troublée quelques pages plus loin en lisant sur les sketches de *Paris vu par...* (très bien, admirablement faits, mais tout de même assez insignifiants), trois critiques différents, qui écrivent sur trois sketches différents, et se croient obligés de citer tous trois *Vertigo*. Cette citation, cet excès de citations est exactement à l'origine de la « folie » du cinéphile français en ce qui concerne le cinéma américain. Bien à vous. » — Heinrich Kurz, 6, rue Michel-Ange, Paris 16ᵉ.

Faisons remarquer à notre premier correspondant qu'il n'a jamais été question de « rejeter » globalement Walsh et Dwan, même si nous pensons que « tous leurs films » ne sont pas « des chefs-d'œuvre d'émotion et d'instinct », et à notre second correspondant que malgré les apparences (très trompeuses en vérité) nous ne poursuivons pas cinématographiquement la politique antiaméricaine chère au général de Gaulle et à Jean Cau. Nous avons tous voté Mitterrand, quoique sans gaîté particulière, et nous continuerons encore longtemps, je crois, à citer dans nos colonnes des films comme Hatari ! *ou* Vertigo, *tout simplement parce qu'ils nous enchantèrent et que tout ce qui nous rappelle cet enchantement nous est doux.*

Errata

Les coquilles, erreurs et omissions étant quelques-uns des privilèges des numéros spéciaux, signalons (entre autres ?) que dans notre dernière livraison Guitry-Pagnol il faut lire : Au sommaire, Raymond *Lamy, et non Marcel. Page 7, ligne 16,* celle, *et non celles. Page 11, ligne 20 (Bandes à part),* at, *et non* in. *Page 43, ligne 19,* plurimae, *et non* plumirae. *Page 104, ligne 34,* exstiti, *et non* existi. *Les latinistes et les anglicistes auront rectifié d'eux-mêmes.* — Jean-André FIESCHI.

Le Cahier des Ciné-clubs

Avant d'ouvrir ce journal des ciné-clubs, je ferai parler Jacques Robert, le directeur adjoint de la Fédération Française des Ciné-Clubs. Voilà ce qu'il disait dans le petit journal en novembre : « Moi, si je faisais une revue, je ferais une tournée. Il serait salutaire pour les critiques de se faire engueuler. Le problème, oui, c'est ça, c'est de foutre le virus à des personnes dans chaque ciné-club... Si une revue voulait être vraiment active, il faudrait qu'elle entre dans l'arène. »

Dans l'arène, nous y sommes. Des ciné-clubs, si je compte bien, j'en ai animé plus de 75 en trois mois. Je me garderai bien de les raconter tous. D'abord, pas la place. Et puis, il y a des rencontres sans histoire. Des soirées où il y a plus de cinq personnes dans la salle qui ont aimé le film. On sent qu'on est d'accord. On n'a pas tellement besoin de s'expliquer. Le film est passé, il a été reçu. Une certaine qualité du silence, pendant la projection, ne trompe pas. Dans ce cas-là, exceptionnel il faut bien le dire, on parle peu après le film. Et ce n'est pas plus mal. Il y a aussi le contraire. C'est plus fréquent. Une salle presque entière qui refuse le film. Ça évidemment, j'en parlerai.

Une dernière remarque, avant d'entrer dans le vif du sujet : les ciné-clubs français dépendent de plusieurs fédérations concurrentes (FFCC, FLECC, Inter-film, etc.). Il m'importe peu de savoir à quelle fédération appartiennent les ciné-clubs que j'anime. Par contre, je choisis tous les films que je présente. Et ce sont des films que j'aime. Un critique n'est pas un avocat. Il me paraît aberrant qu'un critique joue la comédie et plaide le plus sérieusement du monde, la cause d'un cinéma qui ne le concerne pas. Si certains ciné-clubs veulent encore revoir *Les Visiteurs du soir* ou *Brève Rencontre*, c'est leur droit. Moi, ça ne me paraît pas intéressant d'expliquer à des gens qui n'ont pas tellement de soirées à perdre, pourquoi ils viennent d'en perdre une.

21 septembre. *A bout de souffle* au Ciné-Club de Montrouge. Avec ce film, les réactions sont rarement hostiles. Aujourd'hui, c'est un classique. Et il touche tous les publics. Mais la partie n'est pas gagnée pour autant. Ce soir-là, il a fallu que je me batte pour empêcher le débat de s'enliser dans la psychologie et la morale. Faute d'une éducation cinématographique suffisante, on s'accroche aux personnages. Et ces personnages ne sont qu'un prétexte pour exprimer sa petite philosophie personnelle. Pourquoi Patricia a-t-elle dénoncé Michel, pourquoi a-t-il tué le flic ? Là, il faut tout reprendre à zéro, expliquer le cinéma de Godard, répondre aux questions par des questions. Pourquoi Godard filme-t-il des faits, des moments qui ne sont pas des conséquences, des instants qui vivent de leur vie propre ? etc. Je rêve alors de pouvoir suivre ce même débat incognito du fond de la salle. De mesurer jusqu'où on s'éloignerait du film — et de la vie — pour courir après les idées générales.

Mercredi 29. *La Soif du mal*, à l'hôpital de Garches. Tous les spectateurs sont des grands paralysés. On les amène sur des sièges ou des lits roulants. La plupart sont jeunes. Il y a pas mal de victimes d'accidents de la route. J'attends beaucoup de cette rencontre. Mais la projection est exécrable, et de débat, malgré tous mes efforts, tourne mal. On ne veut pas admettre que Welles est un moraliste. On se perd dans les détails de l'intrigue avec un esprit critique impitoyable et déplacé. Pourquoi cette aigreur générale ? J'ai beaucoup réfléchi à cette soirée. Je crois qu'il faut être heureux pour aimer le cinéma. Ou du moins pouvoir s'accepter, se reconnaître, se mettre en paix avec soi-même. De toute évidence, le débat est ici l'occasion d'exprimer sa révolte. On est prêt à admirer Quinlon parce qu'il est fort et efficace. On en veut à Welles, homme bien portant, d'exprimer une lucidité douloureuse. C'est un point de vue terrible. C'est un point de vue de malades. En sortant de l'hôpital Raymond-Poincaré, ce soir-là, j'ai compris qu'un certain nombre de critiques patentés étaient, de toute évidence, des malades.

6 octobre. *Les Carabaniers*, au C.C. de Melun. Débat orageux. Une dame se lève : « J'ai vu un très beau film sur la guerre l'autre jour à la télé. C'était *La Grande Illusion*. On y montrait au moins que la guerre fait naître de grands sentiments humains : l'amitié, la solidarité, le courage, et même l'amour. Pourquoi Godard n'a-t-il rien montré de tout ça ? »

12 octobre. *Le Diabolique Dr Mabuse*. Ciné-Club du Studio du Val-de-Grâce à Paris. C'est un public de lycéens du quartier latin. Accueil 90 % favorable. Dans la salle deux mordus qui connaissent parfaitement l'œuvre de Fritz Lang se chargent de convaincre les récalcitrants. On parle longuement de la morale du regard, de Godard et du *Mépris*.

19 octobre. *Tirez sur le pianiste* au C.C. de Saint-Mandé. Là, c'est le conflit des générations. Dans les cinq premiers rangs, des jeunes cinéphiles qui ont superbement senti le film et qui en parlent avec lyrisme. A vingt rangées derrière, un public d'âge mûr qui proteste mollement, cherche à se raccrocher aux sacro-saintes lois (construction dramatique, vraisemblance) pour se consoler de n'avoir pris aucun plaisir à la projection. J'essaie de traduire la langue des cinq premiers rangs dans celle des quinze derniers.

20 octobre. *Pierrot le fou*. Sortie à Montpellier. J'avertis les gens, j'essaie de les préparer. Mais pendant la projection quelques-uns s'en vont, furieux. Ceux qui restent au débat sont enthousiastes. Une fille dit : « C'est le plus beau film d'amour que j'aie vu. Mais je n'ai pas envie d'en parler. Je veux le revoir. »

27 octobre. *La 317e Section*. Sortie commerciale à Montargis. Pierre Schoendoerf-

fer est avec moi. Salle comble. Succès triomphal. On veut tout savoir sur le tournage du film. Schoendoerffer raconte, parle de la brousse, de Coutard, des acteurs, de la guerre, de la mise en scène, de la vérité et du mensonge, bref du cinéma. A la suite de ce lancement en ciné-forum, ce film a marché merveilleusement à Montargis.

4 novembre. *The Servant*, au C.C. « Film et Culture » à Tours. Débat rapide, efficace, avec un public mordu et actif. Quelques critiques sévères sur le symbolisme de Losey. Mais on a senti une grande œuvre.

9 novembre. *La Règle du jeu*, sortie commerciale à Saint-Germain-en-Laye. Public très bourgeois. Je m'attends au pire. Les réactions sont au delà de tout ce qu'on peut prévoir. J'épingle la plus belle. Un spectateur s'adresse à moi : « Vous m'accorderez que ni vous ni moi ne vivons comme les personnages lamentables de ce film. Heureusement, l'humanité n'est pas que cela. Renoir est malhonnête de ne pas l'avoir montré. » On devine la suite. Elle fut violente. Désespérant.

18 novembre. *Les Carabiniers*, au C.C. « Gérard-Philipe » à Montpellier. Long débat passionné. Il y a des lecteurs de « Positif » dans la salle, qui me récitent quelques litanies d'injures à propos justement de la litanie des cartes postales. Au fait, la copie 35 de ce film qui passe dans les C.C. est amputée de quelque cinq minutes dans cette séquence. On aimerait demander la raison de ce massacre au distributeur-carabinier ?

23 novembre. *Pierrot le fou*, sortie à Tours. Débat d'une extrême violence. La salle se coupe en deux camps. Une majorité de jeunes qui ont aimé le film, mais ne veulent pas, ne peuvent pas en parler. Un certain nombre d'adultes furieux qui attaquent avec une maladresse insigne : « Quelle idée voyez-vous là-dedans, quel message ? » Quinze jours après, à Nîmes on me posera la même question. Je leur réponds méchamment : « Allez voir les films de Cayatte. Vous ne savez pas ce que c'est que la poésie. » Je sais aujourd'hui, après quatre présentations de ce film qu'il n'y a pas autre chose à répondre. Il faut aller présenter *Pierrot le fou* pour se rendre compte que la population d'*Alphaville* s'accroît chaque jour.

26 novembre. *Rêves de femmes*, à Eaubonne. Un petit ciné-club plein de jeunes, des vrais mordus, qui oublient la petite salle minable où l'on gèle, tout à la joie de découvrir un très beau Bergman méconnu.

27, 28 novembre. *Session Nouvelle Vague*, à Péage-de-Roussillon, Isère. Les cinéphiles sont venus de Valence, de Vienne, de Lyon, de Grenoble pour voir ou revoir *Adieu Philippine*, *Hiroshima*, *Les Carabiniers*. Ici, l'unanimité est faite. On m'interroge longuement sur *Pierrot le fou*, sur les autres cinéastes de la Nouvelle Vague. On attend leurs films. Au besoin on va discuter avec l'exploitant local pour qu'il les fasse venir. Une parenthèse : Roussillon est une petite commune, charmante, de la vallée du Rhône. Rien de particulier sinon un maire dynamique, cultivé et un président de ciné-club qui ne manque pas une session, à Marly ou ailleurs, qui lit les *Cahiers* et qui fait un splendide travail. On se met à rêver : si le tiers seulement des communes de France avait un ciné-club comme Roussillon, la crise du cinéma...

1er au 3 décembre. *Session Demy, Godard, Hitchcock*, chez les jésuites de Lyon. *Lola*, *Alphaville*, *Marnie*. Ici aussi on lit les *Cahiers* et on connaît le cinéma mieux que partout ailleurs. C'est vrai. Dans leur ensemble les futurs jésuites aiment le cinéma. Et disant cela, je ne fais que traduire l'impossibilité de rendre compte en quelques lignes de la richesse des débats que nous avons eus sur ces trois films. Pour preuve : 1° l'un de ces étudiants de Fourvière vient de faire une thèse sur Bresson. 2° Pour ouvrir cette session, on m'a demandé une conférence sur « la critique ». 3° Beaucoup de ces cinéphiles animent des ciné-clubs dans la région lyonnaise.

5 décembre. *La Fièvre monte à El Pao*. En ce dimanche après-midi d'élections, j'ai choisi de passer ce film à un public de Belleville à Paris. Disons un public populaire pour ceux qui aiment les étiquettes. Parce que *El Pao*, qui est loin d'être le meilleur Buñuel, parle assez justement à mon goût de la politique. Le débat l'a prouvé.

9 décembre. *A travers le miroir*, à Montpellier. Le film laisse les gens muets, médusés. Le débat ne part pas. On finit par me poser des questions. On attend que j'explique. Quoi ? Alors peu à peu, la voix de ces étudiants méridionaux se fait entendre (cf. 18 décembre).

10 décembre. *Pickpocket*, au C.C. de Nîmes. Il y a plus de 1 000 adhérents à ce C.C. Un programme de grande qualité ne rebute pas les 8 à 900 personnes qui assistent à chaque séance. C'est un résultat magnifique, paradoxal. Qu'on en juge. Dans la même salle, passait cette semaine-là *Première Victoire*, avec quelques rares spectateurs perdus entre des rangées de fauteuils vides. Le soir, *Pickpocket* faisait salle comble...

Bien sûr, au débat, beaucoup ont protesté : c'est sec, c'est froid, c'est abstrait. Expérience étrange : il y avait pour leur répondre un jeune homme qui de toute évidence connaissait bien le vol à la tire et qui a éclairé le film de son expérience, sans la moindre hésitation. C'était merveille de l'entendre reprendre à son compte les mots de Michel et les relancer dans la salle : « La prison, qu'en savez-vous ? » A la fin, il est sorti, noble et solitaire.

13 décembre, *Madame de...*, au Collège Massillon à Paris. Je constate une fois de plus, l'impossibilité radicale de faire aimer ce film à un public scolaire, aussi bien filles que garçons. Rares sont les moins de 21 ans qui entrent dans cette œuvre. On devrait interdire Racine et Ophüls aux moins de 21 ans.

15 décembre. *Citizen Kane*, au C.C. de Clamart. Public d'âge mûr, généralement assez sévère pour les bons films. Mais aujourd'hui, ça passe admirablement. La salle est prise. L'accueil est sans réserve.

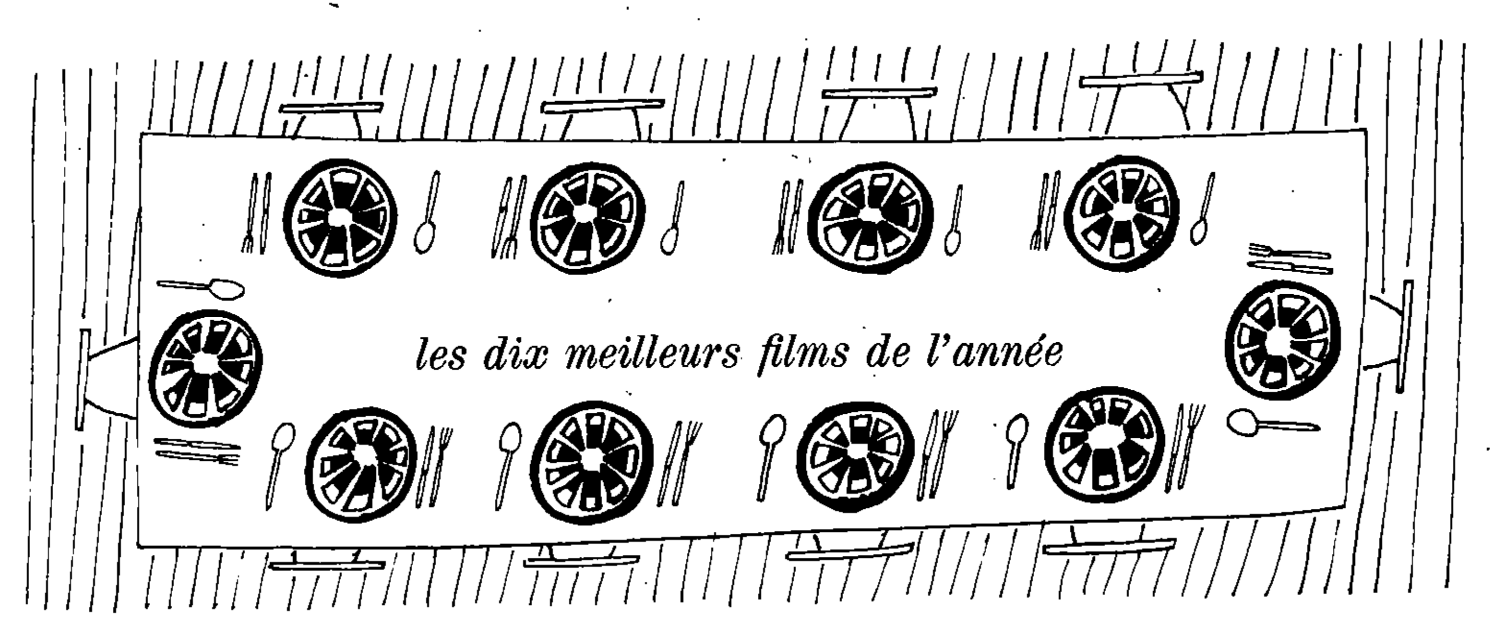
16 décembre. *Chantons sous la pluie*, au CC. des Jeunes du Mans. Même remarque que pour *Madame de...* Mais cette fois on voit bien les raisons. Le public scolaire n'aime pas *Chantons sous la pluie*, ni *La Chevauchée fantastique* ni beaucoup d'autres films américains parce qu'il vit sous le coup d'une règle terrible qu'on lui impose chaque jour : la distinction du futile et du sérieux. Cette distinction du divertissement et de l'Œuvre, qui a nourri des générations de bourgeois, sévit encore, plus qu'on ne le croit, à travers tout notre enseignement. Les jeunes n'aiment pas *Chantons sous la pluie*, parce que des gens qui dansent et qui chantent, *pour le plaisir*, ça ne peut pas être sérieux. Et le Français économe reparaît dans cette formule qui est tout un programme : « On perd son temps ». Hélas !

18 décembre. *Le Silence*. Sortie commerciale à Nîmes. Un important public du samedi soir. Je présente assez longuement la trilogie. Je sens que la salle accroche. Pendant toute la projection on entendrait une mouche voler dans le cinéma. Les films de Bergman ont un étrange pouvoir d'envoûtement. D'abord, comme à Montpellier, le débat a un mal fou à démarrer. Après il nous conduira jusqu'à 1 heure du matin. Pas une seule réaction « moralisante ». On a senti la sincérité, la vérité de l'œuvre, et on la respecte. Un spectateur éloigne l'interprétation symbolique, psychanalytique. « Elle est utile, mais c'est plus compliqué que ça », ajoute-t-il. Un autre éloigne l'interprétation pathologique : « Ce n'est pas Bergman qui est malade, c'est le monde, et Bergman est lucide ». On veut encore que j'explique, on me presse de questions. Ce qui me permet de parler longuement de *Toutes ses femmes* que j'aime par-dessus tout.

21 décembre. *Cote 465*, au studio du Val-de-Grâce à Paris. Preuve que le spectacle — vrai — de la guerre est insupportable, preuve à l'appui des *Carabiniers* : le public rigole aux moments les plus forts, aux moments où les types ont peur des mines, où ils courent comme des lapins dans la fumée. Je leur explique que Mann essaie précisément d'éviter toute distanciation. On justifie ce point de vue. On me dit qu'on préfère le film de Schoendoerffer. Et puis on a hâte de parler de la guerre : Aldo Ray est sans scrupules. Il est parfaitement accordé à la guerre. Il gagne.

La salle se divise, et ça fait peur : il y a ceux qui acceptent : « Ben, c'est la guerre ! ». Les moutons tout prêts pour la prochaine. Il y a ceux qui protestent (une minorité qui connaît bien Anthony Mann et qui a parfaitement pigé). Chez la plupart de ces jeunes, pas de révolte. Elle est étouffée dans l'œuf. Ils se savent, ils s'acceptent impuissants, résignés. Je leur dis que Mann ne se résigne pas, et donc qu'il croit au fond à un progrès moral de l'humanité. Mais eux ont peur d'y croire. Peur d'être déçus. Pour un peu, ce sont eux qui trouveraient Mann trop jeune.

Jean COLLET.



Henri Agel — Par ordre alphabétique : L'As de pique. Les Communiants. The Greatest Story Ever Told. A High Wind in Jamaïca. King and Country. Kwaïdan. Il momento della verità. Quand naîtra le jour. The Sandpiper. Vidas Secas.

René Allio — Par ordre alphabétique : Alphaville. The Disorderly Orderly. The Girl With Green Eyes. How to Murder Your Wife. The Loneliness of the Long Distance Runner. Paris vu par... El Verdugo.

Michel Aubriant — 1 Pierrot le fou. 2 Shenandoah. 3 Les Communiants. 4 Giulietta degli spiriti. 5 La 317e Section. 6 Lilith. 7 Kwaïdan. 8 Shock Corridor. 9 L'As de pique. 10 Goldfinger.

Jean Aurel — 1 Pierrot de fou. 2 Vaghe stelle dell'Orsa, Alphaville. 4 L'As de pique, La 317e Section, L'Amour à la chaîne. 7 Il vangelo secondo Matteo, Shock Corridor, La Douceur du village, Week-end.

Jean de Baroncelli — Par ordre alphabétique : L'As de pique. Les Communiants. La Douceur du village. The Knack. Kwaïdan. Pierrot le fou. Shock Corridor. Tokyo Olympiades. La 317e Section. Vidas Secas.

Robert Benayoun — 1 The Knack. 2 The Family Jewels. 3 Vaghe stelle dell' Orsa. 4 L'As de pique. 5 Help !. 6 Yoyo. 7 The Loneliness of the Long Distance Runner. 8 The Sandpiper. 9 The Disorderly Orderly. 10 Major Dundee.

Jean-Pierre Biesse — 1 Pierrot le fou. 2 Le Bonheur, Lilith, Paris vu par Rouch, Vaghe stelle dell'Orsa, Il vangelo secondo Matteo. 7 A High Wind in Jamaïca, The Disorderly Orderly, The Family Jewels, Kiss Me Stupid.

Jean-Claude Biette — 1 Pierrot le fou. 2 Paris vu par Rouch et Rohmer. 4 Lilith. Il vangelo secondo Matteo. 6 Young Cassidy. 7 Le Bonheur. 8 King and Country. 9 Les Communiants. 10 The Disorderly Orderly.

Charles L. Bitsch — 1 Pierrot le fou. 10 Alphaville, L'Amour à la chaîne, L'As de pique, Les Communiants, The Disorderly Orderly, Kiss Me Stupid, Vidas Secas, La Vieille Dame indigne, Young Cassidy.

Jacques Bontemps — 1 Pierrot le fou. Paris vu par Rouch, Les Communiants. 4 The Family Jewels, Il vangelo secondo Matteo, Lilith, Vaghe stelle dell'Orsa. The Disorderly Orderly. 9 Young Cassidy, Baby the Rain Must Fall.

Jean-Louis Bory — Par ordre alphabétique : Les Communiants. The Disorderly Orderly. King and Country. The Knack. The Loneliness of the Long Distance Runner. Pierrot le fou. Shock Corridor. La 317e Section. Il vangelo secondo Matteo. Vidas Secas.

Michel Caen — 1 Pierrot le fou. 2 Lilith. 3 La 317e Section. 4 Vaghe stelle dell'Orsa. 5 Danza macabra. 6 Thomas l'Imposteur. 7 Cover-Girls. 8 Alphaville. 9 Shock Corridor. 10 The Brig.

Albert Cervoni — Par ordre alphabétique : L'As de pique. Les Communiants. King and Country. Kwaïdan. Paris vu par... Pierrot le fou. The Sandpiper. Vaghe stelle dell'Orsa. Vidas Secas. La Vieille Dame indigne.

Jean Collet — 1 Pierrot le fou. 2 Vaghe stelle dell'Orsa. 3 The Family Jewels. 4 Alphaville. 5 Les Communiants. 6 Paris vu par Rouch. 7 Shock Corridor. 8 L'Amour à la chaîne, The Sandpiper, La 317e Section.

Jean-Louis Comolli — 1 Pierrot le fou, Paris vu par Rouch. 3 Les Communiants, Vaghe stelle dell'Orsa. 5 Kiss Me Stupid, La Bourrasque. 7 Shock Corridor, The Family Jewels. 9 Lilith, La Vieille Dame indigne.

Michel Cournot — Par ordre alphabétique : Alphaville. L'As de pique. La Bourrasque. Les Communiants. Desna. The Family Jewels. A High Wind in Jamaïca. Pierrot le fou. La 317e Section. Vidas Secas.

Michel Delahaye — 1 Pierrot le fou. 2 Alphaville, L'Amour à la chaîne, Paris vu par Rouch. 5 Il vangelo secondo Matteo, Les Communiants. 7 La Vieille Dame indigne. King and Country. 9 Desna, The Family Jewels.

Jacques Doniol-Valcroze — 1 Pierrot le fou. 2 Vaghe stelle dell'Orsa. 3 La Bourrasque. 4 Alphaville. 5 Kiss Me Stupid. 6 Le Bonheur. 7 Shock Corridor. 8 The Collector. 9 La 317e Section. 10 El Verdugo.

Jean Douchet — 1 The Sandpiper. 2 In Harm's Way, The Family Jewels. 4 Good Bye Charlie. 5 Young Cassidy, Vaghe stelle dell'Orsa. 7 Kiss Me Stupid. 8 Giulietta degli spiriti, Marie-Chantal contre le Dr Kah, Pierrot le fou.

Jean Eustache — 1 Vaghe stelle dell'Orsa, Pierrot le fou, Films pédagogiques et moraux d'Eric Rohmer (TV). 4 Paris vu par Rouch. 5 Lilith, L'Amour à la chaîne. 7 La Bourrasque. 8 Les Communiants, L'As de pique, Desna.

Jean-André Fieschi — 1 Pierrot le fou. 2 Lilith. 3 Les Communiants. 4 Vaghe stelle dell'Orsa. 5 Il vangelo secondo Matteo. 6 Paris vu par Rouch et Rohmer. 7 Le Bonheur. 8 A High Wind in Jamaïca. 9 The Family Jewels. 10 Danza macabra.

Daniel Filipacchi — 1 Les Communiants. 2 The Collector. 3 Giulietta degli spiriti. 4 Tokyo Olympiades. 5 King and Country. 6 Kiss Me Stupid. 7 Help !. 8 The Hill.

Folon — Par ordre alphabétique : L'As de pique. Le Bonheur. The Collector. The Family Jewels. A High Wind in Jamaïca. The Knack. Lilith. Paris vu par... Pierrot le fou. Vaghe stelle dell'Orsa.

Jean-Louis Ginibre — 1 Pierrot le fou. 2 King and Country. 3 The Disorderly Orderly. 4 La Vieille Dame indigne. 5 Alphaville. 6 How to Murder Your Wife. 7 Shock Corridor. 8 The Ipcress File. 9 Marie-Chantal contre le Dr Kah. 10 Paris vu par...

Jean-Luc Godard — 1 Desna. Les Communiants, Journal d'une femme en blanc, Young Cassidy, Shock Corridor, Gun Hawk, Vidas Secas, Yoyo, Lilith. Le Vieil As de pique indigne.

Gérard Guégan — 1 Pierrot le fou. 2 Desna. 3 Vaghe stelle dell'Orsa. 4 Paris vu par Rouch, Les Communiants. 6 L'As de pique. 7 La Bourrasque. 8 Kiss Me Stupid. 9 Journal d'une femme en blanc. 10 Week-end.

Marcel Hanoun — 1 Il vangelo secondo Matteo. 2 Les Communiants. 3 King and Country. 4 The Collector. The Ipcress File, The Knack, Kwaïdan, Vaghe stelle dell'Orsa, El Verdugo.

Alain Jessua — Par ordre alphabétique : The Brig. Les Communiants. Giulietta degli spiriti. Help ! The Ipcress File. Kwaïdan. La 317ᵉ Section. Il vangelo secondo Matteo.

Albert Juross — Par ordre alphabétique : L'Age des illusions, Les Amours d'une blonde, Le Chat dans le sac, It Happened Here, A Falecida, Nicht Versöhnt, Prima della rivoluzione, I Pugni in tasca, Rysopis, Walkover.

Pierre Kast — 1 Pierrot le fou. 2 Giulietta degli spiriti. 3 A High Wind in Jamaïca. 4 Lord of the Flies. 5 Vaghe stelle dell'Orsa. 6 La Vieille Dame indigne. 7 The Disorderly Orderly. 8 Les Communiants. 9 Alphaville. 10 Kiss Me Stupid.

André S. Labarthe — 1 Pierrot le fou, Paris vu par Rohmer et Chabrol, Shock Corridor, Les Communiants, L'Amour à la chaîne. The Family Jewels. 7 Les Femmes aussi (TV). L'As de pique, Yoyo, Vaghe stelle dell'Orsa.

Louis Marcorelles — 1 Desna, Paris vu par Godard, Vidas Secas. 4 The Sandpiper, King and Country, Vaghe stelle dell'Orsa, La Vieille Dame indigne.

Michel Mardore — Par ordre alphabétique : Les Communiants. Desna. Journal d'une femme en blanc. Lilith. Nothing But the Best. Paris vu par Rouch. Pierrot le fou. La 317ᵉ Section. Vaghe stelle dell'Orsa. La Vieille Dame indigne.

Christian Metz — 1 Pierrot le fou. 2 Alphaville. 3 La Brûlure de mille soleils. 4 L'As de pique. 5 Vaghe stelle dell' Orsa. 6 Une fille et des fusils.

Jean Mitry — Par ordre alphabétique: L'As de pique. The Collector. Les Communiants. Giulietta degli spiriti. King and Country. Kwaïdan. Pierrot le fou. Shock Corridor. La 317ᵉ Section. La Vieille Dame indigne.

Luc Moullet — 1 Shock Corridor. 2 Pierrot le fou. 3 The Brig. 4 L'Amour à la chaîne. 5 The Ipcress File. 6 Mondo Cane nº 2. 7 Alphaville. 8 L'As de pique. 9 L'Enfer dans la peau. 10 Lord Jim.

Jean Narboni — 1 Il vangelo secondo Matteo, Pierrot le fou. 3 Paris vu par Rouch. 4 Les Communiants. 5 King and Country, L'Amour à la chaîne, L'As de pique. 8 La Vieille Dame indigne. 9 Journal d'une femme en blanc. 10 Cargo pour la Réunion.

Claude Ollier — 1 Pierrot le fou, Les Communiants. 3 Lilith, Le Bonheur, The Family Jewels. 6 A High Wind in Jamaïca, Vidas Secas, Vaghe stelle dell'Orsa. Il vangelo secondo Matteo, Paris vu par Rouch et Rohmer.

Claude-Jean Philippe — 1 Pierrot le fou. 2 Vaghe stelle dell'Orsa. 3 Shock Corridor. 4 Les Communiants. 5 Pascal (Rohmer, TV). 6 L'Amour à la chaîne. 7 Paris vu par Rouch. 8 The Family Jewels. 9 King and Country. 10 The Collector.

Jean-Daniel Pollet — Par ordre alphabétique : L'As de pique. Le Bestiaire d'amour. King and Country. The Loneliness of the Long Distance Runner. Il momento della verità. Pierrot le fou. Ship of Fools. Le Tigre se parfume à la dynamite. La 317ᵉ Section. Vaghe stelle dell'Orsa.

Jacques Rivette — 1 Pierrot le fou. 2 L'Amour à la chaîne, L'As de pique, Giulietta degli spiriti, Journal d'une femme en blanc, Lilith, Paris vu par Rouch, Il vangelo secondo Matteo, La Vieille Dame indigne, Young Cassidy.

Jacques Robert — 1 The Sandpiper, Pierrot le fou. 3 The Disorderly Orderly, In Harm's Way, Marie-Chantal contre le Dr Kah. Shock Corridor, Lord Jim, Thomas l'Imposteur. 9 La Vieille Dame indigne, Paris vu par...

Jacques Rozier — 1 The Disorderly Orderly, Help !. 3 Le Bonheur, Il momento della verità, Paris vu par..., Pierrot le fou, The Sandpiper.

Georges Sadoul — Par ordre alphabétique des pays : Brésil : Vidas Secas. Espagne : El Verdugo. Etats-Unis : The Brig. France : Pierrot le fou. Grande-Bretagne : King and Country. Italie : Vaghe stelle dell'Orsa. Japon : Kwaïdan. Pakistan : Quand naîtra le jour. Tchécoslovaquie : L'As de pique. U.R.S.S. : Desna.

Roger Tailleur — 1 Vaghe stelle dell'Orsa. 2 La Vieille Dame indigne. 3 Les Communiants. 4 L'Arme à gauche. 5 Il momento della verità. 6 The Sons of Katie Elder. 7 The Big Night. 8 Le Bonheur. 9 L'As de pique. 10 The Disorderly Orderly

André Téchiné — 1 Pierrot le fou. 2 Paris vu par Rouch. 3 Il vangelo secondo Matteo, Les Communiants, Lilith. 6 The Disorderly Orderly, Vaghe stelle dell'Orsa, The Family Jewels. 9 Alphaville. 10 L'Amour à la chaîne.

François Truffaut — Par ordre alphabétique : Alphaville. L'Amour à la chaîne. L'As de pique. Les Communiants. De l'Amour. Desna. Kiss Me Stupid. Pierrot le fou. Vaghe stelle dell'Orsa. Vidas Secas. La Vieille Dame indigne.

Nous invitons nos lecteurs à nous adresser, avant le 30 janvier, leur propre liste, afin de nous permettre d'établir un palmarès que nous serons heureux de confronter avec celui des « Cahiers ». D'autre part, quelques listes qui nous sont parvenues trop tard trouveront place dans notre prochain numéro.



tout le monde est noyé dans l'océan du papier imprimé sauf le lecteur de Pariscope qui sait sur le bout du doigt tout, tout, tout, tout ce qui se passe à Paris.......

FOLON

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Vaghe stelle dell'Orsa... (Luchino Visconti)	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★	★★★★	★★★
L'As de pique (Milos Forman)	★★★	★★★	★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★
The Big Night (Joseph Losey)	★★	★	★★	★★	★★★	★★	★	★★	★★	★★
Viva Maria (Louis Malle)	★★	★★★	●	★	★★★	●	★	●	●	★★
Don Quichotte (Grigori Kozintsev)	★★	★★	●	★★★	●		●	★	●	★★
Un jour un chat (Vojtech Jasny)	●	★		★	★★	★		●	●	★★★
Nothing But the Best (Clive Donner)	★	★★	★		★★	●	●	●	★	
Cat Ballou (Elliot Silverstein)	★	★	●		★★		●	★	●	★
Les Fêtes galantes (René Clair)	★	●	●	★	★	●	●	★★	●	★★
Terreur sur la savane (Yves Allégret)					★		★		●	
Opération Tonnerre (Terence Young)	★	★★	●	★	★	●	●	●	●	★
Les Tribulations d'un « Chinois » (Ph. de Broca)	★	★	●	★	★	★	●	●	●	★
Nick Carter et le Trèfle rouge (J.-P. Savignac)	●		●	●	★★				●	●
Dis-moi qui tuer (Etienne Périer)	●	★			●				●	
Représailles en Arizona (William Witney)		●	●		★		●			
Fantômas se déchaine (André Hunebelle)	●		●	●			●	●	●	★
La Crypte du Vampire (Camillo Mastrocinque)		●					●			
L'Ile du désir (Jovan Vivanovic)	●		●							
Don Camillo en Russie (Luigi Comencini)		●	●						●	
Les Baratineurs (Francis Rigaud)		●	●	●				●	●	●

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

Les oiseaux de Pasolini

Settecamini (Sept-chemins) est à quelques kilomètres de Rome. Pier Paolo Pasolini y a tourné le troisième et dernier épisode de son recueil de fables cinématographiques: *Uccellacci e uccellini* (méchants oiseaux et bons oiseaux).
Chaque histoire portera un titre français : *L'Aigle*, *Les Moineaux et le faucon*, *Le Corbeau*. A la différence d'Esope et de son continuateur La Fontaine, auxquels il se réfère, Pasolini utilise les oiseaux pour figurer non des caractères mais des idéologies. Ainsi, dans la troisième fable, le corbeau — doué de parole — est le philosophe marxiste qui tente d'éveiller la conscience des prolétaires. Ceux-ci, représentés par Toto et Nino Davdli dit Ninetto (un père et son fils), traversent la banlieue de Rome et la proche campagne et parviennent à une splendide demeure du XVII° siècle. C'est là qu'un matin, j'ai assisté au tournage.
Deux chiens — sous l'ordre d'un dresseur — doivent lécher les mains du maître de maison. On colle des morceaux de viande entre les doigts de l'acteur pour forcer la sympathie des animaux. Mais, tantôt ils dévorent presque les doigts, tantôt se montrent indifférents. Autre plan délicat : le maître, afin de réclamer l'argent qui lui est dû, lâche ses chiens sur Toto et Ninetto qui tombent de frayeur. On a toutes les peines du monde à obtenir des chiens qu'ils piétinent les acteurs. L'après-midi, des gens élégants envahissent la maison. Je crois à une quelconque réception donnée parallèlement au tournage. Ce sont des figurants qui tiennent les rôles de « dentisti-dantisti », entendons : des dentistes spécialistes de Dante ! (dont on fête — actualité du film — cette année, on le sait, le 600° anniversaire). Et le jeu de mots moque une réalité romaine (mais peut-être pas uniquement) très précise : la fréquente coexistence dans la haute bourgeoisie de deux spécialités antinomiques. On filme donc l'intrusion des prolétaires au beau milieu de la réception, l'air blasé des « congressistes » devant Toto, paysan endimanché, et Ninetto, en blouson avec paysage hawaïen brodé sur le dos. Le soir, je n'aurai pas vu le corbeau de la fable qui accompagne nos prolétaires. J'apprends qu'on le fait réellement parler et qu'il finit mangé par ses élèves affamés. Deux jours après le tournage du *Corbeau*, Pasolini commence, dans un décor de cirque, *L'Aigle* toujours avec Toto et Ninetto, non plus prolétaires mais l'un dompteur, l'autre assistant-dompteur. Monsieur Cournot (Toto) est le porte-parole du rationalisme français et de la culture gaulliste. Il veut endoctriner et soumettre l'aigle (la pensée sauvage et sa raison glacée). Pasolini filme le premier sermon (en gallo-romain) à l'aigle, ponctué par les grimaces professorales longuement travaillées de Toto. Mais Monsieur Cournot ne parvient pas à avoir raison de l'aigle qui s'envole, magnifique.


Toto et Ninetto dans «Uccellacci e uccellini».

Uccellacci e uccellini semble rechercher une certaine simplicité dans le discours, mais en faisant appel aux formes les plus visuelles et les plus burlesques. Je demande à Pasolini si ce sera du « cinéma de prose » ou « de poésie ». Il constate que malgré sa volonté de faire prose, le film se transforme en « cinéma de poésie » ! — J.-C. B.

Moullet, Brigitte et Brigitte


«Brigitte (Françoise Vatel) et Brigitte (Colette Descombes)».

Luc Moullet va terminer prochainement le tournage de son premier long métrage qui constituera l'épilogue de son avant-dernier court métrage : *Terres noires*. C'est l'histoire de deux filles : l'une Brigitte (prononcer i final court), native de Mariaud, Alpes ; l'autre Brigitte (i final long) native de Mantet, Pyrénées ; qui descendent sur Paris et y font connaissance. Le film s'intitule *Brigitte et Brigitte*. Il est interprété par Françoise Vatel et Colette Descombes, côté brigittes, et Claude Melki et Albert Juross, côté hommes. Il est traversé par l'apparition de quelques guest-stars : Jacques Bontemps, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Samuel Fuller, Eric Rohmer.
Brigitte raccorde d'autant mieux avec *Terres* que dans celui-ci, Moullet examinait le cas d'un pays sous-développé et déserté et que dans celui-là il examine le cas d'un pays surdéveloppé et surpeuplé, ce qui, outre un bel effet de symétrie, lui permet de déboucher sur des problèmes exactement aussi graves. Ainsi, par exemple, ceux (spatio-vitaux, économiques, syndicaux) des étudiants. On en aborde aussi quelques autres en passant comme la diététique pharmaceutique et le racisme.
Mais le côté paradoxal de ces problèmes (vu qu'ils se posent dans un pays censément civilisé) est heureusement corrigé par la forme antithétiquement paradoxale sous laquelle les pose Moullet, ce qui les rétablit dans des perspectives à la fois justes et drôles qui rendront le film très compétitif sur le marché mondial. D'autant qu'à la fin le film reraccorde sur la campagne lorsque les filles montent dans la Meuse. Ceci (ajouté à quelques petits cela) me fait penser que ce film pourrait bien être quelque peu vidorien, quoiqu'il ne soit pas tellement biblique, après tout. — M. D.

Ce petit journal a été rédigé par Adriano Aprà, Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Paul Cassagnac, Michel Delahaye, Jacques Doniol-Valcroze, Axel Madsen, Claude Pennec et André Téchiné. Dessins de Folon.

P E T I T J O U R N



Cette photo de Robert Mitchum et les propos d'Howard Hawks publiés il y a deux mois (p. 10) représentent pour l'instant la somme de nos connaissances en ce qui concerne Eldorado. Mais voilà qui suffit amplement pour affirmer qu'il s'agit là de leur dernier chef-d'œuvre.

Chytilova parmi les marguerites

A Prague, dans le studio Hostivar, qui fait partie du groupe Barrandov, j'ai eu la chance de voir Véra Chytilova (*Quelque chose d'autre*) terminer le tournage de son second long métrage : *Les Marguerites*, commencé en extérieurs. Le sujet du film est la jeunesse (comme pour Forman, Schorm, Szabó, Chuciev et, semble-t-il, tous les nouveaux cinéastes de l'Est). Mais V.C. ne respecte pas son épais scénario et, finalement, il n'y a pas de sujet véritable. Les acteurs sont des non professionnels qu'elle dirige en portant toute son attention sur la découverte des gestes naturels de ses jeunes interprètes pour les insérer dans un dessin assez stylisé d'une précieuse fantaisie, qui se détache sur un décor d'un blanc éclatant, surchargé de petits objets. Le film, dont l'opérateur est le mari de V.C., Jaroslav Kucera (*Démanty noci*, *Krik*), a été tourné moitié en blanc et noir, moitié en couleur. V.C. désire renouveler certaines techniques du cinéma-vérité en vogue chez les jeunes cinéastes tchèques, en introduisant une stylisation quant au jeu et à la conception visuelle du film. Mais écoutons-la plutôt :

« Il ne s'agit pas d'un portrait réaliste ou psychologique de la vie de deux jeunes filles, dans le sens traditionnel du mot. C'est le portrait de la vie, mais d'une interprétation de la vie. En tant qu'êtres humains, en tant qu'individus, ces jeunes filles se refusent à distribuer, à créer leur vie et leur monde, et par là aussi la vie et le monde des autres. Des parasites. Non seulement par rapport aux autres, mais aussi, et cela est fondamental, par rapport à elles-mêmes.

« Nous montrons cette manière de vivre et ces rapports de sorte qu'avec nous les spectateurs aussi comprennent et vivent leur réalité, l'illusion et la désillusion, cette vérité du mensonge. Nous ne voulons pas faire la critique de ces deux jeunes filles, qui comme telles sont extravagantes et non typiques, nous nous occupons de la critique du style de vie dont les éléments, dans une moindre ou plus grande mesure, sont présents dans la vie typique et ordonnée de chacun de nous. Nous voudrions dévoiler la futilité de la vie dans le cercle erroné des pseudo-rapports et pseudo-valeurs, ce qui mène nécessairement au vide des formes vitales, à la pose soit de la corruption, soit du bonheur.

« Il s'agit donc de résumer des questions données touchant la valeur de l'individu humain, mais une valeur que l'être humain doit créer tout seul et qu'il doit trouver en soi-même dans les plus diverses situations de la vie. Cela ne peut se passer sans une lutte intérieure et celui qui ne l'entreprend pas ne peut réussir. C'est une réflexion sur le désespoir de l'homme qui n'a même pas essayé de chercher le sens de la vie.

« Cette intention sérieuse devait être traitée d'une manière absolument non sérieuse, sous forme d'une comédie bizarre, avec des brins de satire et de sarcasme à l'égard des deux héroïnes. Nous pensons obtenir la compréhension et l'effet critique surtout en accentuant les aspects grotesques de ce qui se passe, donc en ménageant le recul du spectateur, en le conduisant à comprendre le sens. Sous un certain point de vue, il s'agira donc d'un document philosophique grotesque. » — A. A.

Aventures à Helsinki



Une jeune femme « libre » (Harriet Anderson), un homme moderne dans une ville (Helsinki) où de vieux quartiers s'opposent aux nouveaux immeubles d'Alvaar Alto comme la ville entière aux forêts. Tels sont les personnages et le décor d'*Ici commence l'aventure...*, dernier film de Jörn Donner.

Ce n'est rien d'autre qu'une promenade sentimentale dans l'un de ces pays scandinaves où les affaires du cœur sont censées trouver leurs justes proportions. Les héros se cherchent, s'évitent, se fuient et se découvrent enfin.

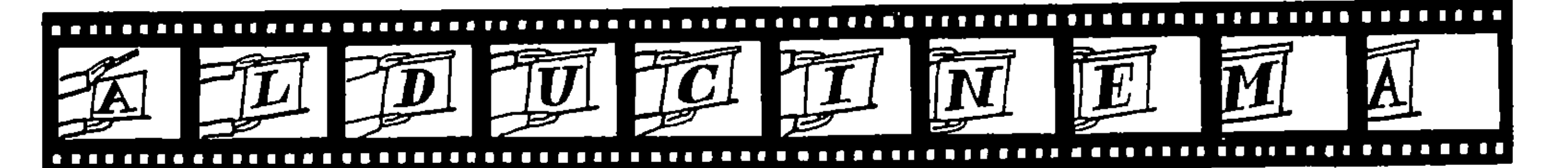
Une carte du Tendre moderne se dessine peu à peu sous nos yeux, délimitée par les rues et les lacs, les jardins et les bois. Mais Donner ne découvre que des horizons à perte de vue. L'amour, c'est la mer avec la forêt, c'est le départ recommencé vers de nouvelles rencontres. Et il nous rappelle que les grands cinéastes scandinaves étaient des poètes lyriques. — J.-P. C.

L'invention merveilleuse

L'encyclique de Pie XII, « Miranda Prorsus » (« Les inventions merveilleuses ») de 1957, qui conseille aux Catholiques moins de condamner les mauvais films que de susciter les bons, commence à porter ses fruits aux Etats-Unis, où l'Office de censure clérical a fait peau neuve. Le mois dernier, l'Office a d'abord changé de nom, écartant la distante et irritante « Legion of Decency », en faveur du « National Office of Motion Pictures ».

L'office, fondé en 1934, est aujourd'hui encore le seul organisme de quelque importance à émettre un jugement moral sur le cinéma. Ces dernières années, une série de décisions de la Cour Suprême a pratiquement éliminé toute censure officielle aux Etats-Unis, en déclarant inconstitutionnels divers bureaux de censure locale. Les jugements-clés ont porté sur la censure municipale de Baltimore et la censure de l'Etat de l'Ohio.

L'office catholique maintient son système de cotes morales. Aux quatre catégories originales : A/I pour tous, A/II pour adultes et adolescents, B répréhensible en partie ou en sa totalité, et C condamnable (« à déconseiller » en France), on a ajouté deux nouvelles subdivisions : A III, adultes seulement et A IV adultes avec réserves (ironiquement appelée « la catégorie de l'homme pensant »). Presque tous les films sont cotés A IV, et la création de cette catégorie obéit à une nécessité vitale, à moins que l'Eglise n'aspire qu'à sombrer dans un océan de C. Comme le note « Time Magazine », cette transformation ne rencontre pas l'adhésion de tous. Le critique catholique William Mooring, dont la rubrique « Hollywood in Focus » est publiée dans les périodiques diocésains, accuse l'Office d'avoir remplacé les « modérés » par des « libéraux aux tendances jésuites », tandis que la critique Moira Walsh d' « America », elle-même membre laïc de l'Office maintient qu'il y a toujours quelque chose qui cloche dans un organisme chrétien qui peut condamner un sujet aussi grave que celui de *The Pawnbroker* de Sidney Lumet, uniquement à cause d'un sein dénudé. — A. M.



La longue marche d'Alexandre Astruc

L'action se passe dans les Cévennes au printemps 1944. Le débarquement va avoir lieu quelques jours après le début du film. Nous sommes dans un maquis qui, moralement et matériellement, ne semble guère en état de combattre. La discipline est absente et les types, à moitié partisans à moitié terroristes, sont détestés par la population à cause des réquisitions de nourriture. L'anecdote du film, c'est la marche forcée de 250 km entreprise par ce maquis, surtout de nuit, pendant trois semaines, en juin 1944, pour rejoindre un point d'appui plus solide, le Maquis Napoléon, au Nord, de l'autre côté du Rhône. Le sujet est original. Mais Alexandre Astruc s'est aperçu après coup qu'effectivement, dans cette région, un groupe de maquisards avait fait une marche de plus de deux cents kilomètres dans la montagne. La fiction a retrouvé la réalité.

Le chef, c'est Carnot (Robert Hossein), homme du peuple, courageux, résistant de gauche. Mais, dans des circonstances graves, le maquis est cerné, et tout le monde parle de se rendre : il devra céder son commandement à Philippe (Jean-Louis Trintignant) qui, d'un seul coup, affirme son autorité sur les hommes et se révèle meilleur stratège. Il y a aussi Morel (Paul Frankeur), un politicien de la IIIe République qui a été torturé par les Allemands et qui vient de s'évader. Le maquis est chargé de veiller sur lui jusqu'à ce qu'un avion vienne le chercher. Pour soigner Morel, Carnot fait enlever un médecin, Chevallier (Maurice Ronet), que tout le monde croit collaborateur.

Alexandre Astruc dit : « Ce sont des personnages disparates, un résistant front populaire, un résistant de droite, une sorte de collaborateur, un ancien de la IIIe : avec ça, ce que je veux, c'est retrouver la France ».

Au cours de sa progression, le maquis a besoin de médicaments pour soigner Morel. Chevallier et Carnot descendent au village le plus proche pour s'en procurer. Carnot est forcé de tuer un Allemand dans la pharmacie. En guise de représailles, les S.S. massacrent tous les hommes du village. Les maquisards découvrent le charnier. Astruc tourne ce plan dans un petit village, Villemagne-l'Argentière. Le plan dure 4 minutes 45. C'est une succession de travellings et de panoramiques qui découvrent toutes les issues du village, tous les acteurs, les maquisards, les femmes, les vieillards, les enfants qui vont découvrir ensemble les cadavres au pied d'un mur.

Loin d'en vouloir au maquis, les survivants lui apportent vivres et vêtements. Au début du film, Philippe - Trintignant avait dit : « Nous sommes devenus des étrangers ».

Et, au contact de cette population, la petite troupe de « braconniers en haillons » se transforme, elle devient l'armée d'un pays. Trintignant, voulant remercier, ne peut que balbutier : « Pardonnez-nous », et il désigne ses hommes d'un grand geste comme pour dire : c'est tout ce que j'ai, c'est tout ce que je peux vous donner, mais ce sont vos soldats, ils vous appartiennent.

Et le politicien Morel se trouve obligé de parler, il cherche ses mots, se les arrache, lui dont le métier était justement de faire des discours. Astruc dit : « A ce moment, je voudrais que mon personnage pense : il y a quarante morts dans ce village, c'est à cause de moi, parce que j'ai mal gouverné un pays, parce que j'ai accepté Munich, parce qu'en 1940 on s'est battus comme des salauds, tout est de ma faute ».

Pendant la marche, Morel confie même une lettre à Chevallier pour le cas où il viendrait à disparaître. Chevallier-Ronet ne comprend pas. Aux yeux de tout le monde, il est un collaborateur. Morel lui dit : « Pas du tout, je vous connais, vous crevez de honte depuis quatre ans, vous voulez punir votre pays d'avoir été battu ». Chevallier accepte, Morel le récupère.

« Je crois que ce sont des choses qui ont beaucoup marqué l'histoire de la Résistance et de la collaboration, notions différentes à travers lesquelles chacun cherchait une certaine idée de la France. Et le drame, c'est qu'il aurait fallu qu'au départ quelqu'un interdise qu'il y en ait d'autres, parce que le fait d'un gouvernement, c'est d'être responsable complètement et totalement. Les gens ont besoin que quelqu'un soit responsable pour eux, ils n'ont pas à décider par eux-mêmes, contrairement à toute l'optique existentialiste. Les gens, selon l'optique nationale, appartiennent à un ordre, cet ordre est celui de leur pays et il y a d'autres gens dont le métier est de décider, de choisir, quitte à ce qu'ils finissent devant un poteau s'ils se sont trompés. C'est leur métier et ils doivent payer s'ils se trompent. Le civil n'a pas à payer, parce qu'il est là pour obéir. Il est comme un enfant.

« Et puis, ce monde de l'occupation, la France tapie sur elle-même, le pays dont on ne peut sortir. A un moment quelqu'un dit en parlant de Morel : il y aura toujours un avion pour lui. Ça, c'est encore une idée du film, une tension entre l'abstrait et le concret, entre la réalité du sol qui est un versant et la volonté d'abstraction qui est un autre versant, la tension entre ces deux choses est d'ailleurs toute l'histoire de Vichy et de Londres. »

Dans son script de plus de 400 pages, Alexandre Astruc indique que, chaque fois que sa civière est posée par terre, Morel semble reprendre des forces. Au moment du passage de la rivière, à la fin, il parle aussi de cette ligne de séparation des éléments, de l'eau et de la terre, que Trintignant ne passera pas vivant.

« Oui, ça paraît très abstrait dans un scénario... mais le personnage de Trintignant est un fils de bourgeois, indiqué comme étant protestant. Il est non pas attiré, fasciné n'est même pas le mot : entraîné. D'abord automatiquement, de par sa famille, il se sent responsable, car il a trop entendu dire autour de lui : les salopards, le front populaire, les juifs, les communistes : Et quand il rencontre un type qui est dans une situation semblable, ça le braque. Ensuite, il vit uniquement par la tête, il est très jeune, c'est un personnage très puritain, très sec. Il est paumé par ce type qui est un politicien et qui, chose extraordinaire dans cette action, se tait presque tout le temps, qui est lourd, épais, qui, dans des circonstances absolument épouvantables où il est poursuivi par tout le monde, reste très calme, couché, se confond presque avec la terre, c'est le côté paysan qui subsiste à travers l'homme radical ».


La Longue Marche : Robert Hossein et Jean-Louis Trintignant.

Frankeur, qui tient le rôle avec sa prestance, sa chemise rayée, son costume, fait immédiatement penser à Edouard Herriot.

« C'est ce que j'ai voulu, sans faire de personnalité bien sûr, oui : quelqu'un comme Herriot. Si vous voulez, De Gaulle est attiré par Pompidou. C'est un peu la même chose. On imagine un gosse de 20 ans rencontrant dans un maquis un Herriot qui s'est évadé quatre fois : il voit ce gros type qui sue, qui ne se plaint pas, il se dit c'est un boursier, c'est tout ce que mes parents m'ont appris à détester, mais, après tout, la France c'est ça aussi. Je reviens encore à cette idée : ce film, ce sont différents aspects de la France. Je suis persuadé que la France, ce n'est pas du tout l'idée que les gens s'en font, la France c'est quelque chose de profondément plus mystérieux, c'est l'imagination qui sort du sol à chaque instant, cette imagination peut prendre toutes les formes, il ne s'agit pas du tout de faire un nationalisme étroit et absurde. Enfin, il n'y a pas d'esprit plus terrien et plus aérien à la fois que Descartes, par exemple... Cela dit, ce n'est absolument pas un film philosophique, je raconte l'histoire de types qui sont dans un maquis, c'est tout.

« Philippe (Trintignant) est un personnage proche d'Evariste Gallois, mais en moins abstrait ; d'ailleurs, j'ai fait *Evariste Gallois* après avoir écrit ce scénario. Je fais *La Longue Marche* en réaction contre mes films d'amour, parce que j'ai voulu montrer qu'on pouvait raconter des films romanesques où l'abstraction soit inclue dans le concret autrement qu'en traitant de rapports entre hommes et femmes. Dans *Education sentimentale*, je voulais introduire une scène entre Brialy et Marie-José Nat sur la plage d'Arromanches pour qu'il lui parle de la guerre. Il y a autre chose dans la vie que de sauter une fille. Ce film est une histoire d'amour à trois personnages. Hossein, Ronet et Trintignant se regardent comme des personnages de Racine, avec quelque chose au-dessus de leur tête ; pas comme des personnages de Corneille : ils ne défendent pas des idées, ils ne représentent pas des abstractions. Ce sont des questions de peau. Tout à coup, il y a quelque chose de plus fort que tout qui leur arrive sur la gueule, ils ne peuvent rien y faire, leurs attitudes disparaissent lorsque le tonnerre leur tombe sur la tête, le charnier. J'essaye de faire un cinéma de plus en plus large, avec des thèmes de plus en plus simples, de moins en moins particuliers, parce que je trouve que c'est dans les thèmes les plus larges qu'il y a le plus de variations possibles. Avec les thèmes particuliers, on finit par être acculé à des murs. Sous prétexte de modernisme, on croit aller plus loin et finalement ce n'est pas vrai. Or, la guerre est un thème simple. La jalousie des hommes entre eux est un thème simple. Quand Hossein reprend le commandement à Trintignant, il saisit son fusil comme une bête fauve, il ne pense pas plus loin. Je trouve que ce qu'il y a de fantastique dans la mise en scène est de montrer des choses comme celles-là, avec, au-dessus, une idée qui court. »


Maurice Ronet dans «La Longue Marche», d'Alexandre Astruc.

A la fin du film, le maquis doit traverser sous le feu allemand une rivière pour rejoindre le Maquis Napoléon.
« La fin ? La traversée de la rivière, c'est l'Ancien Testament, c'est la traversée de la Mer Rouge, ça ne pose aucun problème. Toutes les difficultés que faisait Philippe pour prendre le commandement viennent du fait, comme dit Alfred de Vigny, qu'il se sentait l'élu du Tout-puissant. Il ne veut pas y aller, mais il n'y a rien à faire, il faut qu'il y aille, il fait traverser le fleuve, rend le commandement à Carnot et meurt ».
Le script de *La Longue Marche* ne prévoit pas le mot fin, seulement une phrase : « Six jours plus tard les Allemands donnaient l'assaut et le maquis Napoléon était anéanti ».
« Je ne voudrais pas que l'on croie que c'est une fin hustonienne. Le film n'est pas du tout fait sur le sentiment de l'échec, absolument pas. J'ai mis cette phrase parce que ça a été vrai, parce que ça s'est passé comme ça. Si la phrase donnait une impression d'échec, je l'enlèverais immédiatement, parce que je ne voudrais pas qu'elle se retourne contre le film. La fin, c'est ce que disait Guillaume le Taciturne : « Il n'y a pas besoin d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer ». Ce n'est pas un échec, puisqu'ils ont réussi à faire ce qu'ils voulaient. Mais il n'y a aucune philosophie de l'absurde dans mon film, aucune. »
Le tournage a lieu entièrement dans le Massif de l'Espinousse; retardé quelque peu par les intempéries il s'est achevé dans les derniers jours de novembre. Le film sortira sans doute en mars et la France aura, hormis *This Land Is Mine*, son seul grand film sur la Résistance. — C.P.

Un visage pour Soraya

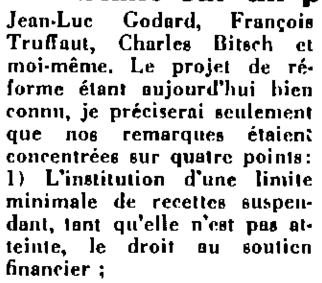
Le fait que Michelangelo Antonioni ait accepté de diriger l'un des trois sketches d'un film à caractère publicitaire aussi marqué que celui de *I tre volti* (1964) est pour le moins discutable. Toutefois, étant donné le sujet choisi, cela ne l'empêchait pas de se libérer de toute contrainte extérieure et de poursuivre son œuvre avec cohérence. Malheureusement, on se trouve à plusieurs reprises en présence d'éléments impurs (que certains essaieront sans doute d'attribuer à une volonté d'ironie) : je pense en particulier à la présentation de Dino De Laurentiis ou aux références fréquentes au « colossal » hustonien.

De telle sorte que le sketche d'Antonioni intitulé *Prefazione* n'est pas profondément différent de ceux que l'on doit à Bolognini et Indovina et qui non seulement ne réussissent pas à faire de Soraya une actrice, mais encore souffrent de sa froideur au point de dégager un ennui mortel.

Le sujet traité par Antonioni peut se résumer par un cliché : le conflit réalité-apparence. La structure même du récit (reconstitution d'un fait réel) contient déjà cette dualité. Mais Antonioni refuse de jouer sur l'équivoque et insère constamment une sorte d'explication permanente de ses intentions, des plans qui soulignent la présence de tout l'appareil cinématographique : ainsi la plongée qui clôt la scène du coup de téléphone-entretien-bout d'essai, le plan général du studio où se trouve la soufflerie qui crée un vent « réel ». Antonioni adopte la position de quelqu'un qui en sait plus que le spectateur, il intervient du haut de son lointain piédestal et se situe dès lors aux antipodes d'un Godard, par exemple, dans la mesure où celui-ci prend parti pour le « vrai » ou le « faux » laissant au seul spectateur la liberté de faire la part des choses. Par rapport au *Deserto rosso* où ses idées étaient plus incarnées, la *Prefazione* à *I tre volti* prouve le danger d'une certaine « abstraction » lorsque le sujet abordé s'y prête mal.
L'aube livide qui termine le film, le coup de téléphone de Soraya cernée par des caméras, etc., autant de scènes qui restent à mi-chemin entre un projet attachant et sa réalisation aboutie. *Prefazione* n'est donc pas sans évoquer l'époque expérimentale qui vit naître *Tentato suicidio* et ses difficultés à réaliser un heureux mariage entre cinéma-vérité et cinéma de fiction. A.A.

Petit Livre Blanc sur un projet de réforme

Dans le courant de septembre des rumeurs commencèrent à circuler à propos d'un projet de réforme de l'industrie cinématographique, émanant du C.N.C. Quelques jours plus tard, j'eus la bonne fortune grâce à un producteur ami d'avoir en main un exemplaire du projet. D'ailleurs, peu de temps après, le C.N.C. choisissait d'en rendre publiques les principales dispositions. Aux *Cahiers*, nous nous



étions déjà réunis pour examiner ce projet et il nous apparut que, quelles qu'en soient les intentions, il ne pouvait être que dangereux pour l'avenir du cinéma français. Il fallait faire quelque chose, mais quoi ? Le style du régime est de mettre les gens devant le fait accompli et, si des représentants de la profession avaient été consultés, il semble bien qu'ils aient été choisis parmi des personnes acquises d'avance à l'esprit du projet. A notre connaissance, aucune protestation ne s'était élevée. Il était même question que le projet fût rapidement examiné en Conseil des ministres et voté par l'Assemblée avant la fin de l'année afin de devenir « opérationnel » dès 1966.

Une fois de plus, le hasard nous servit. Apprenant que Roger Stéphane avait un rendez-vous avec M. André Malraux dans la semaine, je lui demandai de bien vouloir faire part au ministre de nos inquiétudes. Par la même obligeante entremise la réponse nous revint. Nous étions priés de rassembler nos observations dans un mémoire ; après en avoir pris connaissance, le ministre nous accorderait audience. Auparavant, toutefois, nous devions communiquer ce même mémoire au directeur du C.N.C., lequel nous recevrait pour nous expliquer l'esprit du projet. Il fallait faire vite, et nous n'avions pas le temps, en cette fin de septembre où beaucoup étaient encore absents, de battre le rappel. Un texte fut donc établi par Jean-Luc Godard, François Truffaut, Charles Bitsch et moi-même. Le projet de réforme étant aujourd'hui bien connu, je préciserai seulement que nos remarques étaient concentrées sur quatre points:

1) L'institution d'une limite minimale de recettes suspendant, tant qu'elle n'est pas atteinte, le droit au soutien financier ;
2) L'application, pour le soutien, d'un taux réduit de moi-



tié après huit mois de recettes ;
3) Les modalités nouvelles d'octroi du soutien sélectif accordé « de préférence » aux films dits « d'auteur et de recherche » et aux films dits « à spectacle » ;
4) La détaxation fiscale.

Ce texte fut signé de Godard, Truffaut et moi et envoyé le 4 octobre à MM. Malraux et Holleaux, directeur du C.N.C. Par télégrammes envoyés de leurs lieux de tournage respectifs au ministre, Robert Bresson et Alain Resnais donnèrent leur accord sur les termes de ce mémoire, également approuvé par la rédaction des *Cahiers* et par Pierre Kast à son retour d'Italie. Par l'intermédiaire de M. Chausserie-Laprée, un rendez-vous fut pris avec M. Holleaux qui nous reçut, Jean-Luc Godard et moi-même (Truffaut était à Londres) le 7 octobre à 17 h 15.

L'entretien, parti pour durer dix minutes, se prolongea pendant plus d'une heure. M. Holleaux tint d'abord à nous préciser qu'il était lui-même l'auteur du projet et nous expliqua les soucis qui l'avaient guidé : promotion progressive d'une aide plutôt sélective qu'automatique, assainissement des méthodes de la production et de la distribution, aide étendue aux exploitants, aménagement des apports cinéma-télévision. · · ·

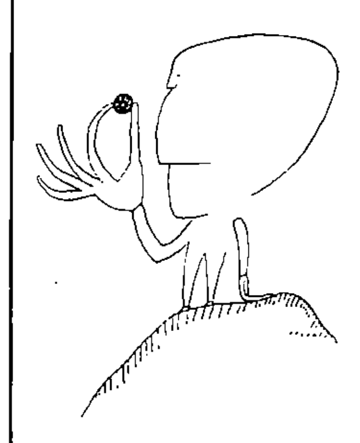
Nous lui fîmes remarquer que les intentions étaient excellentes, mais que l'application de la lettre du projet aboutirait finalement à pénaliser le cinéma de qualité (dont les recettes n'atteignent pas toujours la limite minimale prévue), à mettre hors d'état de produire les producteurs indépendants et finalement à concentrer toutes les branches de l'industrie cinématographique entre les mains de deux ou trois grosses firmes (style Gaumont-Pathé ou U.G.C.). Que l'exploitation était déjà pratiquement totalement contrôlée par deux circuits principaux qui, quand ils refusent un film, le condamnent à l'oubli ou à des sorties à la sauvette. Que la « préférence » accordée par le soutien sélectif aux films dits « d'auteur et de recherche » risquait de n'être qu'un attrape-nigaud si, dans le même temps et sur le même fonds, il fallait aider *aussi* les onéreux films dits « à spectacle ». Qu'enfin l'aménagement des rapports ciné-T.V. faisait partie des vœux pieux dont rien ne permettait de penser qu'ils seraient exaucés dans un avenir proche. Quant à la détaxation fiscale, quelle serait son ampleur et qu'en penserait M. Giscard d'Estaing?

Je ne sais si nos arguments troublèrent notre interlocuteur, toujours est-il que, lorsque nous le quittâmes, M. Holleaux nous assura que, s'il lui était impossible de renoncer à la limite minimale de recettes, il n'était pas exclu d'étudier d'autres moyens de favoriser le film de qualité, par exemple par des avantages offerts aux distributeurs qui prendraient de tels films en distribution.

Nous attendîmes ensuite la seconde partie promise de l'opération : l'entrevue avec M. Malraux. Nous attendons toujours, avec espoir.

Cependant, au cours de la discussion du budget à l'Assemblée, M. Malraux intervint en faveur du cinéma de qualité lors de la séance du 14 octobre 1965. Un extrait du Journal officiel où figure cette intervention fut envoyé aux signataires du mémoire et à Roger Stéphane par le Cabinet du ministre le 20 octobre.

On sait que, depuis, le projet a « capoté », par suite, semble-t-il, de l'opposition du ministère des Finances. Enfin, le 3 décembre, M. André Malraux a reçu les représentants du Comité de Défense et d'Action du Cinéma (MM. Roger Sallard, François Chavane, Georges Loureau, Henri Douvin, Jacques Mathot, Yves Ciampi, Jenger, Pierre Fourquet et Jean-Pierre Cassel). Au sujet de « l'ajournement » du plan, le ministre a, paraît-il, déclaré que « rien n'était perdu, le Premier ministre n'ayant pas dit son dernier mot et, qu'après les élections présidentielles, le gouvernement se pencherait à nouveau sur ces problèmes. » Qu'en déduire ? Que les représentants du Comité de Défense (sic) approuvent sans réserve le plan Holleaux et venaient s'inquiéter de son ajournement ? N'oublions pas en effet que ce plan est un tout. La détaxation, l'aide sélective: parfait... mais pas au prix de la limite minimale de recettes, ni de la paralysie des producteurs indépendants. Il reste aussi peut-être que les membres de ce comité (cf. la liste) ne se sentent peut-être pas particulièrement mandatés pour défendre un cinéma qui nous est cher, et dont M. André Malraux a dit, à la tri-



bune de l'Assemblée : « *Or le cinéma français qui compte, c'est un très petit nombre de films, qui sont presque tous des œuvres de jeunes. Je dis presque tous, parce qu'un homme du talent d'Abel Gance est une gloire mondiale, et depuis longtemps. Mais tout de même, il s'agit avant tout d'une certaine génération, et, cette génération, nous devons absolument lui donner ses moyens. D'autant que nous devons nous rendre compte que le cinéma qui rapporte le plus d'argent n'a pas été celui des grosses sociétés. C'est une sorte de cinéma d'amateur.* » — J.-D. V.

PETIT JOURNAL

D'entre les morts



Robert Mitchum et Russell Collins dans «The Enemy Below», de Dick Powell.

Russell Collins

Né le 8 octobre 1897 et mort le 14 novembre dernier. Cet excellent acteur de théâtre (il débuta à Broadway en 1932 avec « Success Story ») était devenu l'un des spécialistes des rôles de médecins (*Miss Sadie Thompson*, *The Enemy Below*), professeurs ou militaires (il était le capitaine Wyatt (!) dans *Destination Gobi*). *Principaux films :* 1948 *Close up* (Jack Donahue) ; 1949 *Shockproof* (Douglas Sirk), *The Walking Hills* (John Sturges) ; 1953 *Destination Gobi* (Robert Wise), *Niagara* (Henry Hathaway), *Miss Sadie Thompson* (Curtis Bernhardt) ; 1955 *Bad Day at Black Rock* (Sturges), *Canyon Crossroads* (Alfred Werker), *Soldier of Fortune* (Edward Dmytryk) ; 1956 *The Last Frontier* (Anthony Mann), *The Enemy Below* (Dick Powell) ; 1957 *Raintree Country* (Dmytryk) ; 1958 *The Matchmaker* (Joseph Anthony) ; 1959 *The Rabbit Trap* (Philip Leacock) ; 1964 *Fail Safe* (Sidney Lumet).

Burt Balaban

Né le 6 mars 1922 à Chicago, Burt Balaban est mort le 14 octobre dernier à New York. Il n'est connu de la critique française que pour un unique film *Shadow of Fear* ou *Murder Inc* (*Crime Société Anonyme*), réalisé en collaboration avec Stuart Rosenberg, et qui décrivait avec une certaine efficacité, mais non sans maladresses, l'activité du Syndicat du Crime. Les autres films de ce transfuge de la TV, ancien cameraman de l'US Marine Corps, ont été oubliés par les distributeurs français. Regrettons donc (peut-être ?) de ne pas connaître *Mad Dog Coll*, biographie du fameux Vincent Coll qu'interprète John Davis Chandler, l'acteur-mascotte de Peckinpah, alors que Vince Gardenia est Dutch Schultz. *High Hell*, quelle que soit sa mise en scène, a le mérite de reprendre le couple des *Aventures de Hadji :* John Derek et Elaine Stewart. Ne serait-ce que pour cela, nous serions curieux de le voir...

Elaine Stewart et John Dereck dans «High Hell», de Burt Balaban.

Films : 1957 : *Lady of Vengeance*, 1958 : *High Hell*, 1960 : *Murder Inc/Shadow of Fear* (Crime Société Anonyme), 1961 : *Mad Dog Coll*.
P. B.

Preminger en colère

Otto Preminger a osé entamer une bataille juridique pour défendre l'intégralité de son œuvre. Aussi, depuis novembre, est-il embrouillé dans un procès dont les conséquences peuvent être très graves pour les assises financières de l'industrie du spectacle américain. Son but : empêcher les cisailleurs et vendeurs de réclame de la TV américaine de défigurer *Anatomy of a Murder*, lors de son passage sur le petit écran. Son procès a eu un heureux effet : George Stevens a lancé une accusation similaire ; Mark Robson et Billy Wilder sont entrés dans une violente colère ; Elia Kazan a été témoin à charge, jurant sur la Sainte Bible que le montage est l'un des piliers de l'art cinématographique. Voici d'ailleurs un extrait de l'audience du 30 novembre, alors que l'avocat de la Columbia essayait de démontrer qu'il est fort rare pour un cinéaste d'avoir le droit au montage final :

Me Myles Lane (avocat) : « Mais enfin, M. Preminger, existe-t-il une coutume qui veuille qu'un producteur-metteur en scène ait droit au montage final ? »

Preminger : « Nous vivons sur des contrats, et non sur des coutumes ».

On sait que les trois chaînes de télévision nationale des Etats-Unis (ABC, NBC et CBS) vivent exclusivement des revenus qu'elles tirent de la vente des films-réclames de soixante secondes (« commercial »), insérés toutes les x minutes (au « prime time », les heures de pointe, 19-22 h, toutes les cinq minutes ; le jour et la nuit, toutes les trois minutes). Un film passé en primeur au « prime time » est donc haché d'au moins 24 « commercials » (les films-réclames sont inserrés back to back, dos à dos) mais, s'il passe à 2 h du matin, il peut être coupé 30 ou 40 fois. Si tout cela semble impossible à un Européen, c'est devenu un « fact of life » du Nord Américain (Canada, U.S.A., Mexique), et explique donc le peu d'estime dont jouit le petit écran dans le Nouveau Monde. Comme la télévision a permis aux studios de survivre, en payant chaque année des sommes de plus en plus importantes en échange du droit de diffuser des films sur le petit écran, les compagnies ne se sont jamais scandalisées outre mesure d'un pareil procédé. Le public, non plus, puisqu'il ne connaît que ça. Aussi a-t-il fallu tout le poids d'un Preminger, l'organisation qu'il représente et, indirectement, la lente reconnaissance du metteur en scène comme créateur plus ou moins inviolable (cf. le contrat de travail de la Directors Guild of America, no 163) pour que l'on puisse concevoir qu'il pourrait en être autrement.

Il est donc clair que le procès Preminger (si ce dernier a gain de cause) peut bouleverser de fond en comble l'industrie cinématographique, la télévision, et les intérêts astronomiques qu'elles représentent. En intentant un tel procès contre Columbia et sa société filiale de TV, Screen Gems, Preminger s'est fixé deux objectifs. D'abord, interdire la projection d'*Anatomy of a Murder*, couplée avec des « commercials », par la chaîne ABC. Et, ensuite, supprimer le droit aux chaînes de télévision de couper quoi que ce soit dans son film. Malheureusement, Preminger a déjà perdu la première partie de son procès, puisque la Cour Suprême de New York, refusant le bien fondé de sa requête, a permis à ABC d'asperger *Anatomy* de « commercials ». La deuxième partie (un film est-il une œuvre au même titre qu'un roman, ou une marchandise que tout propriétaire peut hacher et dénaturer à sa guise ?) est donc l'objet du procès en cours.

Le 1er décembre, Elia Kazan apparaissait au procès, déclarant qu'enlever ne serait-ce qu'une minute à un film peut en altérer le sens. Me Lane faisait alors remarquer que Wyler et Wilder avaient accepté que leurs films soient montrés (et coupés) à la TV.

A quoi l'avocat de Preminger répondait en déposant des coupures de « Variety » citant des déclarations peu amènes de ces deux cinéastes à l'égard de telles méthodes.

Stevens se prépare, quant à lui, à entrer en lice, en attaquant la NBC qui risque de mutiler *A Place in the Sun* (1951). Ce film aurait déjà dû être programmé par la TV, mais la demande de dommages et intérêts de Stevens (un million de dollars) a apparemment refroidi l'ardeur de la chaîne ; en attendant un verdict, le film reste dans les caisses.

De son côté, Mark Robson a accusé les compagnies aériennes qui projettent des films en vol, et les sociétés productrices, de n'avoir aucun respect pour le cinéma. Passager sur la ligne New York - Los Angeles, Robson avait, en effet, vu son propre *Von Ryan's Express*, dans une projection noir et blanc et une dimension d'écran fausse. Tous les jours, aux Etats-Unis, quelque 8 000 passagers goûtent ce cinéma volant. — A. M.

Natalie Kalmus et l'aventure du Technicolor

« Technicolor consultant : Natalie Kalmus ». Quiconque a vu cette phrase, au générique des films en couleurs produits avant 1950, ne peut l'avoir oubliée. Ces quatre mots magiques symbolisaient brusquement tout un monde bariolé, chaud et enchanteur qui apportait au cinéma une dimension nouvelle, celle de la couleur. Evoquer les plus belles séquences en couleurs du cinéma américain : l'apparition de Lana Turner, entourée d'un halo vert dans le remarquable *Three Musketeers* de George Sidney (1946), le numéro *Beauty* de *Ziegfeld Follies* de Minnelli (1945), les premiers plans de Tyrone Power dans *Jesse James* de Henry King (1939) ou la longue course de Henry Fonda dans *Drums Along the Mohawk* de John Ford (1939), c'est évoquer Natalie Kalmus.

Si, souvent, elle ne contrôlait pas directement la couleur des films, elle était cependant la créatrice des tons merveilleux du Technicolor qu'elle avait mis au point avec son mari.

Née en 1887 à Norfolk, Natalie M. Dunfee rencontre à l'Université de Zürich Herbert Thomas Kalmus, spécialiste en physique, métallurgie et chimie. Kalmus met au point avec C.A. Hight et grâce aux travaux de Daniel Frist Comstock et W. Burton Comstock la Technicolor Motion Picture Company (1915).

Le Technicolor suit alors une triple évolution: additif, soustractif bicolore et enfin soustractif tricolore.

Le premier film est tourné en 1917 en Floride : *The Gulf Between*, avec le système additif qui est rapidement abandonné au profit du système soustractif bicolore mis au point pour *Toll of the Sea* (1922) de Franklin. Le procédé ayant un succès important, certaines séquences en couleurs sont alors introduites dans des films en noir et blanc. Ainsi DeMille tourne en Technicolor l'exode de ses *Ten Commandments* (1923), Fitzmaurice les scènes oniriques de *Cytherea* (1924), Stroheim le couronnement de *The Merry Widow*, la procession du Corpus Christi et les scènes à l'intérieur de la cathédrale St-Etienne à Vienne dans *The Wedding March* (1927/28) ; Rupert Julian la séquence du bal masqué dans *The Phantom of the Opera* (1925) ; DeMille, de nouveau, la résurrection du Christ dans *The King of Kings* (1927).

Parallèlement à cette introduction du Technicolor dans l'industrie cinématographique américaine, les Kalmus produisent de nombreux petits films dont ils sont souvent les scénaristes, et qui sont destinés à mettre en valeur leur procédé. Ce sont, entre autres : *Buffalo Bill's Last Fight, Cleopatra, The Virgin Queen, Madame du Barry, The Czarina's Secret* (tous datant de 1926-28).

Quelques mois après *Lonesome* de Paul Fejos, dont la séquence sur la plage était déjà bicolore, *The Viking* de Roy William Neil (1929) et *On with the Show* de Alan Crosland (1929) marquent l'introduction du Technicolor dans des films parlants ou partiellement parlants. Notons pour mémoire que les premiers films entièrement en Technicolor et de long métrage sont *Wanderer of the Wasteland* de Irwin Willat (1924) et *The Black Pirate* d'Albert Parker (1926), avec Douglas Fairbanks.

Le procédé soustractif bicolore qui avait été employé pour tous ces films est abandonné au profit d'un nouveau système, soustractif tricolore qui devient le Technicolor définitif (le bleu s'ajoutant aux deux couleurs premières : le vert et le rouge).

La Cucaracha de Lloyd Corrigan (1935) et *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian (1935) révèlent rapidement la perfection du système qui permet alors à chaque firme américaine d'excellentes réussites, dont les plus connues et les meilleures sont :

— pour Selznick (qui s'est immédiatement passionné pour le Technicolor) : *Garden of Allah* (1936), *A Star Is Born* (1937), *Nothing Sacred* (1937), les deux derniers films étant de Wellman, le premier de Boleslavski. *Gone With the Wind* (1939) et *Duel in the Sun*, pour lequel Josef von Sternberg supervise toutes les recherches coloristes ;

— pour la Paramount : *The Trail of the Lonesome Pine* d'Hathaway (1936), *Lady in the Dark* de Mitchell Leisen (1944), *Samson and Delilah* de DeMille (1949) ;

— pour la Warner : *The Adventures of Robin Hood* et *Night and Day* respectivement de 1938 et 1947 et tous deux de Michael Curtiz ;

— pour la Metro-Goldwyn-Mayer : *The Wizard of Oz* (1938) de Fleming, *Ziegfeld Follies, The Three Musketeers*, la présentation de modes de *Women* (1939) de Cukor ;

— pour l'Universal : *Cobra Woman* (1943) de Siodmak, *Arabian Nights* (1943) de Rawlins, *White Savage* (1943) de Lubin et *Salome Where She Danceed* de Lamont ;

— et enfin, pour la Fox, certaines des plus belles réussites du Technicolor : *Black Swan* (1942) de King, *Blood and Sand* (1941) de Mamoulian, *Forever Amber* (1947) de Preminger, *Jesse James, Western Union* et *The Return of Frank James* de Fritz Lang, *Captain of Castille* (1947) de King.

A la Columbia, le Technicolor a surtout été employé pour les *musicals* (*Cover Girl, Down to Earth*, etc.), mais rarement avec un grand succès artistique.

En ce qui concerne le dessin animé, Disney réalise les premiers cartoons en Technicolor tricolore (les *Silly Symphonies*), puis le premier long métrage-dessin animé en couleurs *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937).

En Angleterre enfin, après le succès plastique de *Wings of the Morning* (1937) de Harold Schuster pour lequel Natalie Kalmus avait assisté à tout le tournage, Alexander Korda emploie le procédé Technicolor dans la majorité de ses productions de la London Films : *The Drum* (1939), *The Divorce of Lady X* (1937), *An Ideal Husband* (1947), *I Claudius* (1937), le film inachevé de von Sternberg, *The Thief of Bagdad* (1939), *Four Feathers* (1938).

En 1921, Natalie Kalmus avait divorcé de son mari, tout en continuant de travailler avec lui et de perfectionner tous les tons coloristes du Technicolor. En 1922, ils fondèrent, tous les deux, la Technicolor Inc., mais leur firme fut démantelée en 1950 par la loi antitrust et, dès lors, le nom de Natalie Kalmus disparut des génériques puis enfin du souvenir du public (cf. l'article de « Variety » : *Natalie Kalmus alone...* le 15-4-1964). Son mari était mort le 11 juillet 1963, à 81 ans et le 15 novembre 1965, elle mourait quelques jours avant l'anniversaire du cinquantenaire (9 décembre 1965) du procédé grâce auquel elle put sublimer le talent de certains chefs opérateurs (Shamroy notamment) et que Fred Astaire nomma si parfaitement dans son numéro *Stereophonic Sound* de *Silk Stockings* de Mamoulian : *« the glorious Technicolor »*.

Ceux qui chercheraient des renseignements plus complets sur le Technicolor et la couleur au cinéma, en général, se reporteront avec grand intérêt à : *A Chronology of Color Film in* « Films in Review » (Décembre 1954) ; *Technicolor's Camera and Kalmus* in « Films in Review » (Juin-Juillet 1964) et enfin au remarquable numéro spécial édité par « Bianco e Nero » *Il Colore nel Cinema* (1952). P.B.



Lucille Ball dans «Ziegfeld Follies», de Vincente Minnelli.

PETIT JOURNAL

Jean-André Fieschi : Le Parc

Dans *Le Parc*, titre provisoire et *lieu* du court métrage qu'achève Jean-André Fieschi, le compositeur Maurice Roche poursuit une voix sans visage mais qui n'est pas sans évoquer celui si doux d'Edith Scob. Il s'agit sans doute pour lui de la rendre captive des seuls rets d'une portée musicale, mais ce dessein ne voudrait-il pas également tenir lieu de prélude à des agissements d'un autre ordre ?
Quoi qu'il en soit, les affres de la vie quotidienne (Claude Ollier — par ailleurs co-scénariste — et Marcelin Pleynet y ont leur part de responsabilités) rendent cette tâche ardue tout en en faisant le prix. C'est donc la banalité qui mènera notre ami à l'insolite, la topographie au fantastique, l'arpentage à la poésie, bref, Lumière à Feuillade, et il se pourrait bien qu'à suivre aussi minutieusement le très repérable itinéraire de son héros, Fieschi explore, comme jamais encore, les méandres fort peu assignables de la création artistique, dont *Le Parc* nous livrerait tout à la fois l'aboutissement et la genèse *telle qu'elle* est. — J. B.


«Le Parc», tournage : Maurice Roche, Edith Scob, Jean-André Fieschi.

Marcel Hanoun : Octobre à Madrid

Le dernier film d'Hanoun fait table rase de bien des tabous cinématographiques. Découpage, préparations, intentions, dispositions, tournage n'ont plus de sens ici ou plutôt se voient paradoxalement remis à leur juste place : celles d'éléments arbitrairement isolés et purement abstraits. Le film ne donne pas l'impression de s'improviser sous nos yeux mais de perturber conditions et circonstances, non seulement pour trouver son chemin mais carrément pour exister. Sans cesse sollicité par la profusion d'une matière surabondante, Hanoun ne tente pas de la maîtriser ou d'en livrer l'inextricable mouvement. Cela impliquerait un *a priori* esthétique visant à établir d'une part un équilibre, d'autre part, une correspondance.
Tandis que l'auteur prend le parti le plus innocent, le plus débarrassé des formes convenues ou des tournures acquises. Il se débat avec le cinéma pour trouver le mot juste par le biais de l'effort et du tâtonnement. Qu'on ne s'y trompe pas, *Octobre à Madrid* n'est pas une réflexion sur le cinéma, mais un libre propos sur le pouvoir du cinéma, sur la création, sur le départ et l'arrivée d'un film. Et cela non pas en s'appuyant sur une illustration ou un quelconque repère analogique (c'est-à-dire en ayant recours au principe du film dans le film), mais en prenant comme point crucial du propos le film même auquel nous assistons. Partant du tournage et aboutissant quelques années plus tard à la copie définitive par l'intermédiaire des travaux de laboratoire successifs, la *distance* qui compose le film apparaît, se voit non pas transposée mais réellement évaluée. La seule manière d'indiquer ces étapes constitutives était de rapporter les rushes à la sonorisation, de comparer les formes signifiantes éparses et de montrer leur recoupement et leur combinaison : un travail de modifications.


«Octobre à Madrid», tournage : Chonette Laurat et Marcel Hanoun.

Or, ces systèmes de transformation par ratures ou développements qui éprouvent l'œuvre la font ici figurer à ce seul titre. Une telle entreprise réclamait une profonde fraîcheur empêchant toute tricherie, toute duplicité. La naïveté d'Hanoun parvient à tout emporter, éliminant par le jaillissement du débit toutes les réticences possibles du spectateur. Car l'auteur ne prend pas le moindre recul sur ce qu'il montre : au lieu de critiquer, il interprète, commente, étire ou réduit. Il substitue au principe du jugement celui de l'adhésion, alternant les effets d'amplification et de retenue.

Ce que dit le film, c'est sa propre volonté de prendre forme malgré ou à cause des obstacles accumulés. Et sa façon de le dire est toute vibrante. Elle mêle gestes et paroles au fil d'une musique échappée sitôt que reçue. Elle disperse projets et paysages comme autant d'évocations furtives, irrattrapables. Elle éloigne sous les guirlandes de la Plaza de las Commandoras cette lumière qui éblouissait les voiles des jeunes communiantes. Comme s'il s'agissait pour Hanoun de ne pas feuilleter un morne album de photos sur l'Espagne mais de tenter, sur chaque visage ou sur chaque jardin, de mettre un nom, un bruit ou une couleur.

De ne pas faire surgir d'une promenade sur un lac le sourire figé des amants mais le battement des rames et la lointaine animation d'un dimanche après-midi, les touches mouvantes et provisoires du moment éprouvé. La voix d'Hanoun essaye d'insuffler aux choses cette présence sensuelle, ce miroitement perdu et n'offre qu'illusions, fragiles contours, « quelques coins minutieusement détaillés dans une mer d'impressions ». Et lorsque la caméra suit aveuglément la silhouette blanche d'une jeune fille dans la foule, cela ne rappelle pas un voyage en Espagne mais des choses aussi graves et secrètes que le départ pour l'armée d'un Polonais pensant à Eurydice ou celui de Clélia dans les rues pluvieuses de Parme.
A. T.

Howard J. Green

Scénariste de talent. On doit surtout à cet ancien journaliste, né à San Francisco le 20 mars 1893 : *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932) de Mervyn LeRoy, violent réquisitoire contre le système pénitentiaire américain et dont le héros, remarquablement interprété par Paul Muni, entrait innocent dans un bagne mais, torturé physiquement et moralement, en ressortait, finalement et pour toujours, criminel. Ancien impresario, il décrivit par ailleurs avec une certaine acuité le monde du théâtre dans *Morning Glory* (1933) de Lowell Sherman, d'après le classique *Stage Struck*.
Autres films : 1927 *The Private Life of Helen of Troy* (Korda), *The Long Long Trail* (Rosson). 1939 *The Private Lives of Elisabeth and Essex* (Curtiz). 1944 *The Racket Man* (Lederman). 1946 *George White's Scandals* (Feist).

C. Gardner Sullivan

L'un des meilleurs scénaristes du cinéma muet américain. Né le 18 septembre 1879 à Stillwater (Minnesota) et ancien journaliste, il devient dès 1911 scénariste à la Edison puis, en 1913, travaille pour Thomas Ince et Bison 101. A partir de 1914, il est l'un des scénaristes attitrés de Ince à la New York Motion Picture Compagny, puis passe à la Triangle et enfin à la Famous Players Lasky, devenant par la suite l'un des collaborateurs les plus fidèles de De Mille. A une époque où trop souvent le cinéma s'engluait dans d'éternelles adaptations de pièces plus ou moins bonnes, il créa un style de scénarios vivant et essentiellement moderne. Il suffit par exemple de se souvenir de *Sparrows*, où Mary Pickford et un groupe d'enfants à sa charge se trouvaient entraînés dans une espèce de sérial, traqués par le grand Gustav von Seyffertitz et menacés par de dangereux crocodiles au sein d'une véritable jungle, le tout mêlé à un symbolisme spiritualiste très demillien (apparition du Christ en bon pasteur).

Principaux films : 1911/16 scénarios pour W.S. Hart et Thomas Ince (notamment *Beckoning Flame, Civilization, Honor's Attor*) ; 1919 *Dangerous Hours* (Niblo) ; 1924 *Wondering Husbands* (Beaudine) ; 1926 *Three Faces East* (Julian), *Sparrows* (Beaudine) ; 1927 *Yankee Clipper* (Julian) ; 1928 *The Tempest* (Taylor) ; *Woman Disputed* (Henry King/Taylor) ; 1929 *The Locked Door* (Fitzmaurice) ; 1931 *Cuban Love Song* (Van Dyke) ; 1932 *Strange Interlude* (Leonard) ; 1933 *Men Must Fight* (Selwyn), *Three Live Ghost* (Humberstone) ; 1938 *The Buccaneer* (DeMille) ; 1939 *Union Pacific.* (DeMille) ; 1940 *North West Mounted Police* (DeMille), *Kit Carson* (Seitz) ; 1942 *Jackass Mail* (Thorpe).

Fred Quimby

Il fut le producteur de Tex Avery, Michael Lah, William Hanna, Joseph Barbera; c'est-à-dire que pour lui devoir (en partie) Tom, Jerry, Nibbles, Droopy, Spike et autres héros aux aventures mémorables, nous lui réservons une place de choix dans notre panthéon du cartoon.

Mannheim an XIV

Le quatorzième festival international de Mannheim nous a donné une nouvelle occasion de constater l'inexistence du cinéma allemand occidental officiel (Christian W. Rischter : *It's a Wonderful Life*, Ferdinand Khittl : *Der Heisse Frieden*, Roland Klick : *Zwei*, Walter Krüttner : *Der Worletzte Akt*) à l'exception du groupe qui évolue autour de Jean-Marie Straub, l'expansion des techniques propres au cinéma direct et le fait que les films de jeunes cinéastes se sont avérés les meilleurs (les *Cahiers* ont déjà parlé, ou parleront prochainement, de la plupart d'entre eux : *Walkover, L'Age des illusions, Nicht Versöhnt, Appunti per un film sul Jazz* de Gianni Amico et *Al nostro sono inquieto* de Gian Franco Mingozzi).



Stépanka Rehakova dans «Nikdo se Nebude Smat» de Hynek Bocan.

Par ailleurs, trois courts métrages de qualité sont à signaler. Tout d'abord, *Na progu* du Polonais Karimierz Karabasz, qui nous présente des filles de dix-huit ans qui viennent d'être reçues au bachot local. C'est en dissimulant sa caméra que le cinéaste essaie d'en savoir davantage sur leurs aspirations et leur personnalité. Quelques gestes volés, des sourires cueillis au vol, à la plage, au bal, une succession de comportements juvéniles, etc., telles sont les visions de ce « candid eye » dont le champ de perception se limite sans nul doute à la surface des choses. Pour aller au-delà, le cinéaste fait appel à une seconde méthode, celle du « cinéma-vérité ». On réunit les jeunes filles dans un studio et on les interroge pour obtenir des réponses nécessairement déterminées en partie par les conditions de l'expérience, mais donnant lieu à quelques réactions de prix, sensibles sur les visages plus encore que dans les paroles. Ce n'est toutefois qu'à un troisième niveau que le film va pouvoir s'achever. Les questions ont cette fois été posées par écrit, de manière donc plus anonyme, et les réponses vives, inquiétantes, ont été enregistrées et nous sont livrées sur des photogrammes fixes de filles prises dans des attitudes qui renvoient au premier stade du documentaire. C'est à dessein que le film reste ainsi sans conclusion, laissant au spectateur le soin de réorganiser ces notes en enrichissant le premier temps du film de l'apport des deux autres.

Lambert & Co, ou *Dave Lambert Audition At RCA* est un modèle de perfection technique et d'équilibre dans la description. Le quintette vocal de Dave Lambert, l'orchestre, les techniciens de la RCA sont les trois éléments sur lesquels se porte l'attention de Donn Alan Pennebaker et de ses collaborateurs. Il adapte les angles de prise de vue, les plans et leur durée aux rythmes musicaux et parvient par le biais de l'enregistrement « objectif » de la réalité à une déformation « subjective », discrète mais constante, de cette réalité, qu'ainsi il nous révèle.

Kleine Front de Klaus Lemke, vu hors festival, est, comme dit Straub, l'équivalent allemand des premiers courts métrages à sujet de Truffaut et Godard. Deux jeunes gens sortent d'un cinéma qui projette *Hatari !*, visiblement marqués par l'univers hawksien et les gestes de John Wayne. Ils vont chercher un ami et gagnent en sa compagnie un étang où ils « mettent en scène » la pêche comme s'il s'agissait d'une action militaire. La parodie est interrompue par l'arrivée d'une voiture qui les conduit tous trois jusqu'à un bar où la comédie reprend sur le thème des rapports avec les filles cette fois, mais pour s'achever dans un néant analogue. A la fin, tandis que la lumière du jour commence à faiblir, les amis se retrouvent au bord de l'étang où ils constatent l'inefficacité de leur piège tendu aux poissons. Il ne leur reste plus qu'à retourner voir les chasses de Hawks. Lemke fait preuve d'une grande vivacité qui lui permet d'échapper au charme des apparences et de donner à cette confrontation de la vie et du cinéma des accents qui ne portent trace ni de complaisance ni d'artifice.

Enfin, *Nikdo Se Nebude Smat* du Tchèque Hynek Bocan est un bon long métrage, vainqueur d'un grand prix immérité étant donné la présence de *Walkover*. Il conte l'histoire de Clara, jeune fille moderne évaporée et gaie qui vit avec Karel, sérieux professeur d'histoire de l'art. Amis et collègues ne voient pas d'un bon œil une telle liaison, ce qui donne lieu à un retournement des caractères, à un échange de rôles. Chez Karel se révèle le conformisme que dissimulait son attitude « sérieuse » tandis que Klara fait preuve d'un sérieux *authentique* que masquait son apparente superficialité. Le film vaut par cette opposition très forte des caractères, mise en valeur par le talent de l'actrice (Stepanka Rehakova) et la justesse de la toile de fond sociale, de la description du milieu qui évoquent celles de Milos Forman.

Toutefois, le film de Bocan me semble loin du meilleur cinéma moderne présent à Mannheim, tout autrement engagé dans l'approfondissement des rapports spectacle-spectateur (Skolimovski, Straub) ou dans la découverte de la société à travers les problèmes individuels (Skolimovski, Szabo). — A. A.

La danse des images

kaleidoscopie de Busby Berkeley



UN DES BALLETS DE BUSBY BERKELEY DANS «42nd STREET»

C'est bien comme une image kaleidoscopique — avec ses renversements de symétrie, ses contrastes réglés, ses alternances rythmées, avec aussi le défi à l'ordre du temps et à celui de l'espace de ses répétitions, de ses multiplications et divisions, de ses enchaînements télescopiques et de ses engendrements réducteurs ou amplificateurs — qu'apparaît tout de suite et que reste dans l'idée chacune ou presque des célèbres séquences imaginées, ordonnées et souvent filmées par Busby Berkeley à Hollywood.

Cependant, ces images — fleurs de filles, forêts de femmes en marche d'un seul mouvement, se scindant soudain par masses égales, obéissant dans un ensemble mécanique aux mêmes saccades, se cassant selon les angles les plus abrupts ou au contraire flottant le long de courbes douces —, ces images diffèrent de celles du kaleidoscope en ceci qu'elles ne présentent pas tout à fait les mêmes chatoiements, les mêmes irisations et arêtes, ni les zones troubles et franges d'interférence propres à la projection qu'une lumière réfléchie, brisée et répétée par un jeu de miroirs en triangle fait naître. C'est-à-dire que ces images, plus savantes que les reflets biseautés du kaleidoscope, dissimulent les fils qui les animent et les suspendent sur l'écran ; leur beauté en genèse ininterrompue, le jeu subtil de leurs valeurs et de leur structure masquent sans effort apparent l'arsenal technique qui les fonde et les trucs ou supercheries qui leur confèrent leurs pouvoirs d'illusion.

Ce cinéma qui se résout totalement en spectacle, ces images, ces plans, ces scènes qui n'ont d'autre fonction, d'autre sens et d'autre existence que plastique, ne constituent pas pourtant une tentative (et ce serait la seule aboutie) de *cinéma pur*, de poésie et de musique plastiques, dont la gratuité parfaite — et par conséquent la misère — fut à une certaine époque assimilée par les critiques à la nature même et aux traits les plus spécifiques du cinéma.

Il y a mille occasions de remarquer que tout délire, une fois filmé, une fois fixé en images, et d'autant plus s'il s'agit d'un délire visuel, perd en nombre, en force et en richesse par rapport au champ de ses possibles : s'appauvrit d'autant plus qu'il prêtait plus à l'imagination, et déçoit fatalement dans la mesure où il ne peut présenter qu'une seule image de la foule de celles qui se pressent en lui et qui seraient aussi bienvenues, aussi fondées (c'est-à-dire aussi peu) que l'élue. Il y a dans toute expression d'un délire visuel donné pour tel une part forcée d'arbitraire qui, loin d'ouvrir les portes à l'imagination, l'emprisonne et la fait aspirer à une expression à la fois plus accidentée et moins accidentelle.

Or, les folles chaînes d'images de Berkeley, non seulement ne déçoivent pas l'attente et ne freinent pas l'essor des yeux et de l'esprit, mais les subjuguent et les contraignent à en passer par où elles passent, leur arbitraire se muant en vérité. C'est que le cinéma de Berkeley, s'il touche parfois au cinéma d'animation optique et au « cinéma pur », n'a pas, comme eux le plus souvent, pour seul objet de proposer à la vue et à l'idée un déroulement — forcément monotone et insipide à la longue — de fastes plastiques, d'images cadencées, de litanies lumineuses ou de répons formels, mais vise, plutôt que ce *résultat*, à montrer les chemins qui y mènent, à suivre la naissance fantasmagorique étape par étape : ainsi le délire plastique ne tire jamais sa force et sa beauté que de sa plasticité précisément, il n'est à la limite lui-même que transition tout entier, rupture et retour d'équilibre, rien que mouvement, fondus enchaînés de temps et d'espaces : métamorphoses. Cela, cette vérité du rêve, le cinéma de Berkeley est seul à l'avoir saisie et illustrée *directement*. De plus, par là, il coïncide plus naturellement et plus exactement que les autres tentatives de « pureté » cinématographique avec ce qui peut tenir lieu de spécificité au cinéma : le seul mouvement précisément. En faisant épouser la mécanique du rêve par celle du cinéma — ou, plutôt, celle du spectacle —, il retrouve et révèle sans détour aucun la nature onirique du spectacle cinématographique.

Plutôt qu'une suite d'images semblables à celles du kaleidoscope, le cinéma de Berkeley montre *comment* ces images naissent et prennent forme, en en suivant la constitution élément par élément, jusqu'à l'image composée et complexe ; puis, repartant de cette image où l'on serait tenté de s'arrêter, soit la décompose élément par élément jusqu'aux formes premières, soit la considère elle-même comme élément simple et l'intègre dans la composition d'un nouvel ensemble qui, à son tour, se verra ou bien ramené et détaillé jusqu'à sa figure originelle, ou bien pris lui-même comme détail d'un nouveau tout qui, à son tour, etc. Il y a donc un système Berkeley, comme il y a un système Raymond Roussel, avec qui le cinéaste américain, explorateur du rêve et du langage cinématographique — ou, plutôt, du langage du rêve cinématographique — noue de la sorte d'étranges liens.

Comme celui de Roussel, le système de Berkeley procède par deux démarches essentielles : soit l'analyse et la synthèse, la composition et la décomposition se résolvant l'une en l'autre par alternance, soit le calembour, le jeu d'images, c'est-à-dire le saut brusque (quoique préparé) d'un ordre à un autre. C'est dire que, comme l'art encore de Roussel, celui de Berkeley se joue à la fois sur le tableau de la logique et sur celui du non-sens, joue sur une coexistence de la cohérence et de la surprise. Chez l'un comme chez l'autre, la logique est délire, ou le contraire ; la construction du discours et le raisonnement par analogie accaparent toute l'attention, bâtissent pièce à pièce un édifice que l'on accompagne jusqu'au faîte sans apercevoir que, s'élevant, il a déplacé le lieu de ses fondations et se trouve — avec nous — en porte à faux ; tissent une trame qui donne de fil en fil tous les gages de la solidité et de l'arrimage, et voile ainsi, avant de le dévoiler progressivement ou brusquement, que, telle le tapis volant des fakirs, elle a décollé depuis longtemps des terres du réel.

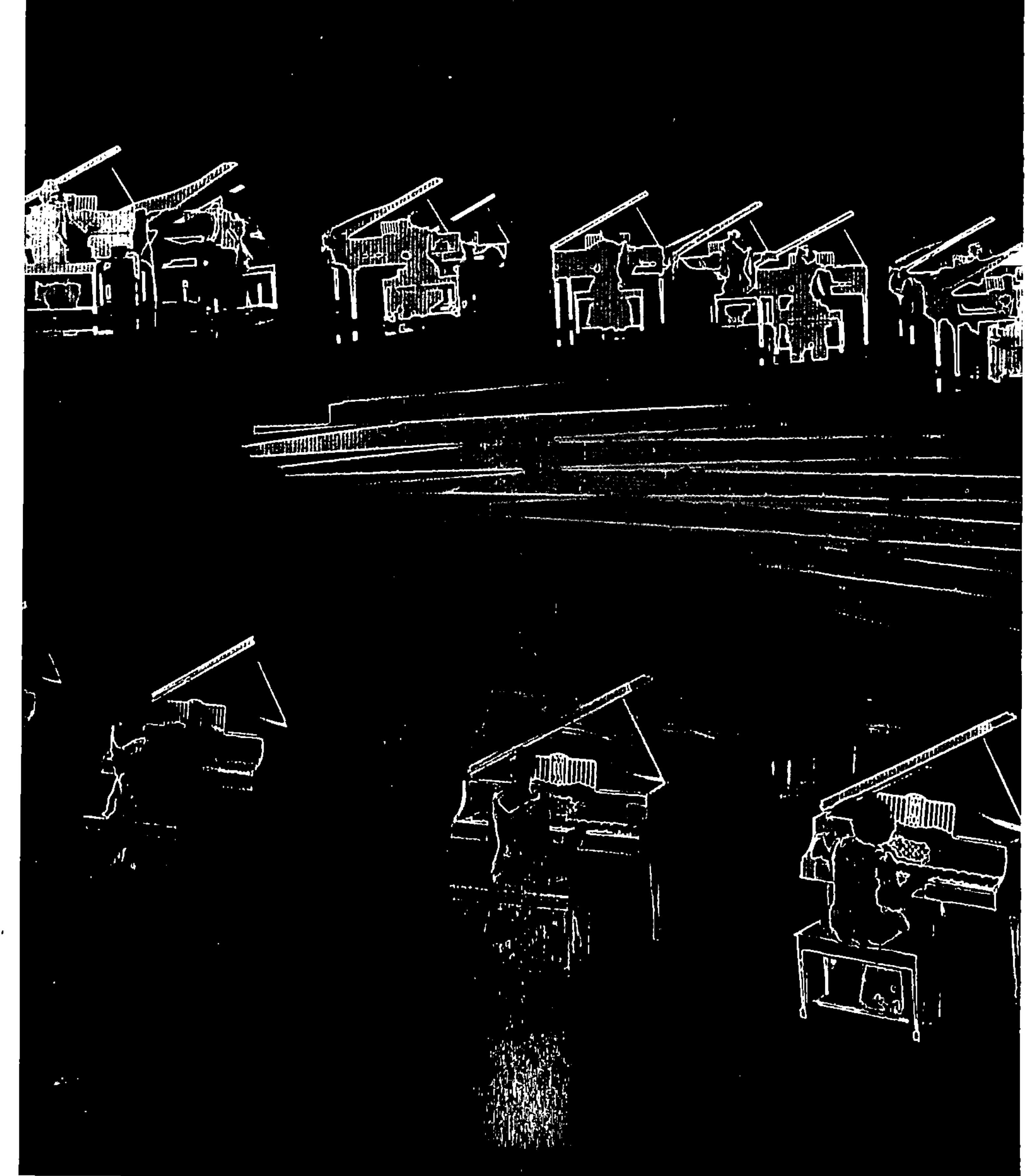
Mais le système de Berkeley (avantage ou défaut ?) se distingue sur un point au moins de celui de Roussel : chez l'écrivain maniaque le point de départ *montré* de l'affabulation est une fable, certes, mais se donnant les allures d'une aventure ou d'une « action », alors que, dans les meilleures séquences de Berkeley, c'est d'emblée le spectacle — le *show* —, théâtre et ballet, qui est le point de départ de l'enchère — celle, dès lors, égarante entre toutes, vertigineuse et belle par dessus toutes — du spectacle sur le spectacle. C'est une véritable alchimie du montré ; alchimie à rebours, telle, à vrai dire, que c'est le spectacle initial — et banal en tant que tel : grandes machines hollywoodiennes et danses qui doivent tout leur bonheur à l'air du temps, aux jambes et costumes de danseuses effrayantes de stéréotypie — qui prend, au terme de la course de relais, les allures les plus folles ; qui, une fois qu'on en revient à son cadre et à ses éléments, se charge de tous les ricochets de délire qu'il était loin d'abord d'annoncer. Par contrecoup, au cours du périple dans le rêve, il arrive que l'on tombe sur une suite d'images ou de scènes des plus « réalistes » (du moins, par contraste), qui font douter alors que l'on soit toujours de l'autre côté du miroir. Les choses se compliquent et s'embellissent encore si l'on observe que le système de Berkeley met en doute au fur et à mesure les données spatio-temporelles les plus familières, imbriquant sans cesse l'infiniment grand et l'infiniment petit, tel groupe de clavecinistes devenant porcelaine de Saxe, telle porcelaine de Saxe envahissant l'écran et s'animant dans un jardin où tombe la neige ; jouant ainsi du flash-back et du flash-forward dans un espace aussi élastique que le temps mental.

Au départ de cette fabuleuse suite de songes aériens, musicaux ou nautiques, la danse donc, le ballet. Mais Busby Berkeley — il le dit lui-même un peu plus loin — n'est pas un « chorégraphe » : on ne danse pas dans ses films, on y évolue, on s'y déplace, on y fait cercle, le cercle se serre ou se relâche, éclate et se reforme encore. L'unité syntaxique de ce ballet d'images n'est pas le pas de deux mais le pas de mille. Et l'on peut soupçonner Busby Berkeley de s'être donné le ballet comme alibi à sa frénésie insensée — et, hélas, unique dans l'histoire du cinéma — de montrer de toutes les façons possibles, dans toutes les situations et toutes les figures, le plus possible de *girls* uniformément vêtues et blondes, dans l'éclat d'un alignement impeccable de leurs jambes, faisant l'amour dans tout l'éventail des poses avec une caméra impudique qui force l'imagination au point de passer, en travelling avant, sous l'arc de leurs cuisses tendues à l'infini, formant un tunnel de rêve où il était bon, une fois au moins, que le cinéma s'abîmât.

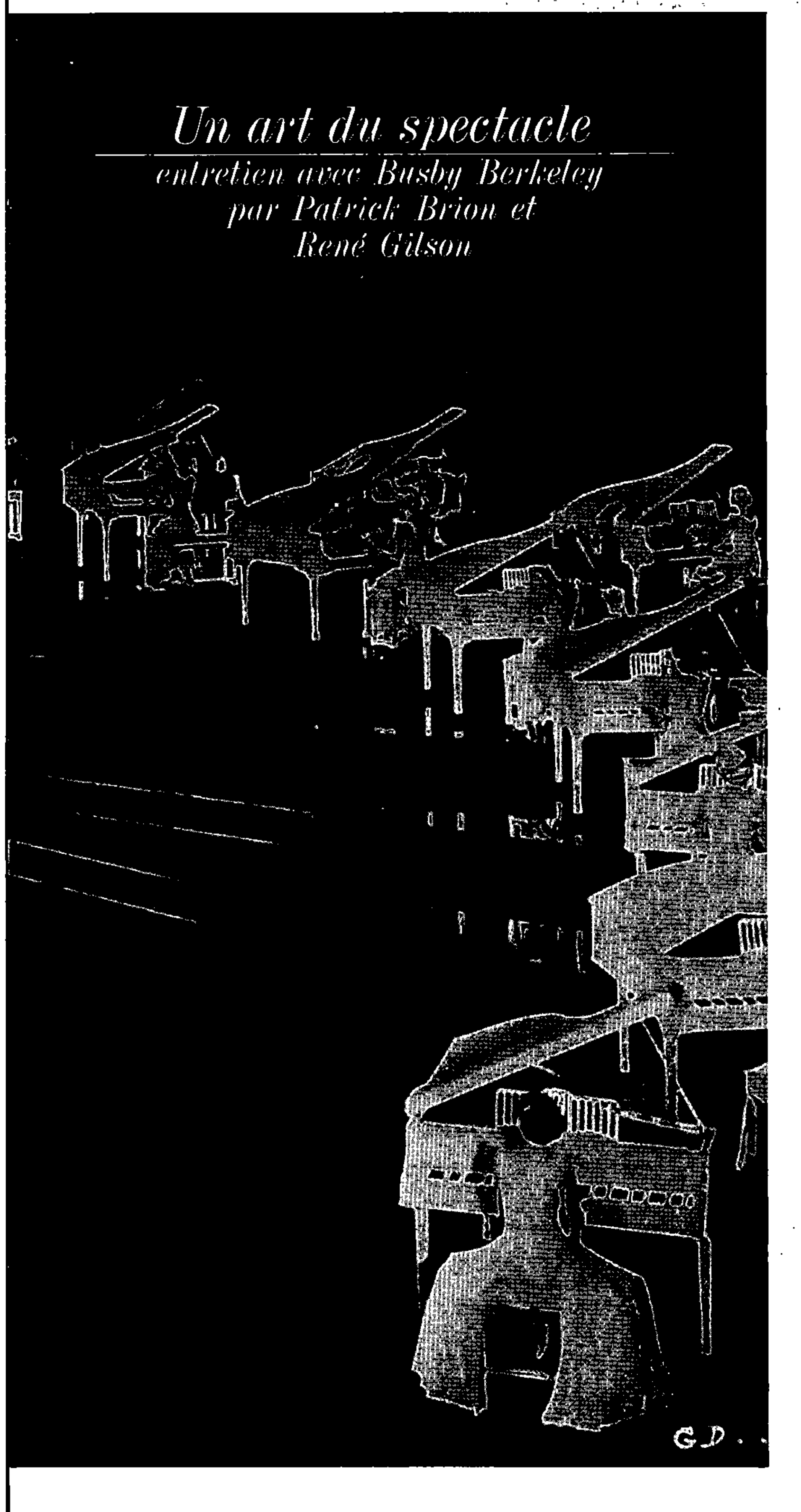
Jean-Louis COMOLLI.



BUSBY BERKELEY ET QUELQUES-UNES DE SES GIRLS



BUSBY BERKELEY : GOLD DIGGERS OF 35.



Un art du spectacle

entretien avec Busby Berkeley par Patrick Brion et René Gilson

Cahiers Lors de votre travail avec les metteurs en scène, disons par exemple Lloyd Bacon, réglIez-vous les numéros musicaux entièrement seul ou le faisiez-vous en collaboration avec lui ?

Busby Berkeley Ils ne faisaient rien, je faisais tout moi-même. De la conception à la réalisation, à tous les échelons, et quel que soit le metteur en scène du film, les numéros musicaux étaient entièrement de moi. J'étais seul sur le plateau, avec mes propres collaborateurs.

Cahiers Quelle différence pouvez-vous faire, du point de vue de la réalisation, entre les films que vous avez fait pour la Metro-Goldwyn-Mayer et ceux que vous avez fait pour la Warner ?

Berkeley Certains films étaient exactement du même genre, et d'autres, non. Cela dépendait surtout de l'histoire. A la Warner, il y avait généralement une histoire liée d'une manière ou d'une autre au théâtre, d'où un certain type de numéros musicaux qui se déroulaient directement dans un théâtre. A la Metro, en revanche, les numéros étaient fonction de l'histoire que racontait le film. S'il y avait une scène d'amour dans un salon, l'un des acteurs commençait à s'adresser à l'autre en chantant, et je restais dans le salon pour la suite de la séquence. Et, même si d'autres personnes arrivaient alors, cela restait très intime. Je n'avais pas l'espace immense qui est à ma disposition si je réalise une telle séquence sur une scène de théâtre. Mais mon activité créatrice reste exactement du même ordre dans un cas comme dans l'autre. Généralement, je travaille avec un grand nombre de personnes, car spectacle veut dire spectaculaire, et spectaculaire signifie que beaucoup de monde participe à des numéros fort complexes. Au lieu d'utiliser une douzaine de filles comme on peut le faire, je préfère en utiliser quarante-huit ou soixante. Donc, pour en revenir à votre question, si mes films diffèrent d'une maison à l'autre, c'est affaire de scénarios. Mais j'étais, moi, exactement le même lorsque je réglais mes numéros ici ou là, mes conceptions quant à la réalisation de ce travail restaient les mêmes.

Cahiers Lorsque vos numéros ne comportaient que deux personnages, était-ce uniquement en raison des nécessités du scénario ?

Berkeley Non pas les nécessités, mais plutôt l'esprit de l'histoire. Ce à quoi il me fallait être fidèle, c'était une certaine ambiance. Par exemple, s'il s'agissait d'un garçon qui sortait de chez lui pour aller à la pêche : il y avait alors une scène avec sa femme ou sa fiancée, dans la pénombre, et il se pouvait fort bien qu'il ait à chanter un air du genre « Comme il va être long à passer tout ce temps loin de toi ! »... Il me fallait donc régler gentiment cette scène à deux personnages, qui se terminait probablement par le départ du type en bateau. Mais ce n'est pas à proprement parler en raison d'un penchant personnel que j'aurais fait cette scène de manière plus intime que d'autres. Il me faut adapter mon travail au genre de la chanson, de la scène, etc., dont il s'agit.

Ainsi, le grand numéro de *Wonder Bar* « When this lovely dance is over don't say good night » était une grande scène de cabaret avec Dolores del Rio qui était censée être danseuse dudit cabaret. Il y avait aussi soixante ou soixante-dix filles qui arrivaient alors pour danser. Et je faisais même en sorte qu'on ait l'impression qu'il y en avait mille. Je travaille, je crée, uniquement en fonction de la caméra. Les critiques m'ont de ce fait souvent reproché de négliger les conventions en vigueur, mais cela m'est égal. Si le public est enthousiaste, il ne se demande pas si le numéro a pu être réalisé sur une véritable scène ou non. Peu lui importe. Je ne me soucie donc que du fait que mon travail doive prendre place dans un film et doive être réussi en tant que tel. J'ai également monté de nombreux shows à Broadway et je sais donc en toute connaissance de cause qu'ils nécessitent une technique entièrement différente. La mise en scène d'un spectacle de music-hall est une chose, celle d'un spectacle cinématographique en est une autre. Pour les acteurs, cela ne change guère, mais ma technique, elle, doit changer du tout au tout. Je dois être conscient à chaque instant du fait que la seule manière que j'ai de m'adresser au public est de le faire à travers l'œil d'une caméra. Il faut donc étudier les pouvoirs qui sont propres à cet appareil et en tenir compte. Ainsi sommes-nous parvenus à une certaine technique qui tient à la manière de concevoir le numéro, de le tourner, de le monter, etc., que l'on a appelé « The Berkeley technic » et que l'on a essayé de copier. En vain, car la différence est dans la conception. Il m'est arrivé de voir ces temps-ci, en particulier à la télévision, des numéros musicaux très jolis, mais que vous pourriez aussi bien voir dans un cabaret ou dans un théâtre : cela ne m'intéresse pas. Il n'y a plus alors aucun rapport avec le spectacle cinématographique, qui était pour moi le résultat auquel il fallait aboutir. Ce que j'ai fait de ce point de vue est spécifique, on ne pouvait le faire qu'au cinéma, et même au cinéma, on ne l'a pas refait.

Cahiers Pourquoi, au milieu des films musicaux qui constituent l'essentiel de votre œuvre, avez-vous fait un film dramatique : *They Made Me a Criminal ?*

Berkeley C'était dans mon contrat. Peu de gens le savent, mais toute ma vie — je veux dire mes jeunes années surtout — je me suis occupé de drames. J'ai dirigé des pièces dramatiques, c'était là mon premier travail. Puis, j'ai abordé la comédie musicale et j'ai découvert — ce que je ne savais pas — qu'il m'était possible de créer des chorégraphies alors que je n'avais jamais pris une leçon de danse dans ma vie. Une grande partie de mon travail n'a pas été un travail de chorégraphe à proprement parler, car, pour moi, c'était, si j'ose dire, la caméra qui devait danser. Il vint un moment où je me suis rendu compte que, par bien des points, mes chorégraphies étaient plus « dramatiques » que « chorégraphiques ». Dès lors, pourquoi ne pas faire mon propre film au lieu de me contenter de régler quelques séquences ? Mon premier film fut donc *Gold Diggers*, en 1935, mais, selon mon contrat, je devais faire aussi bien des drames que des comédies. On m'a donc fait lire une histoire qui n'était pas une comédie, mais qui me plût et que j'ai réalisée. J'en garde un excellent souvenir.

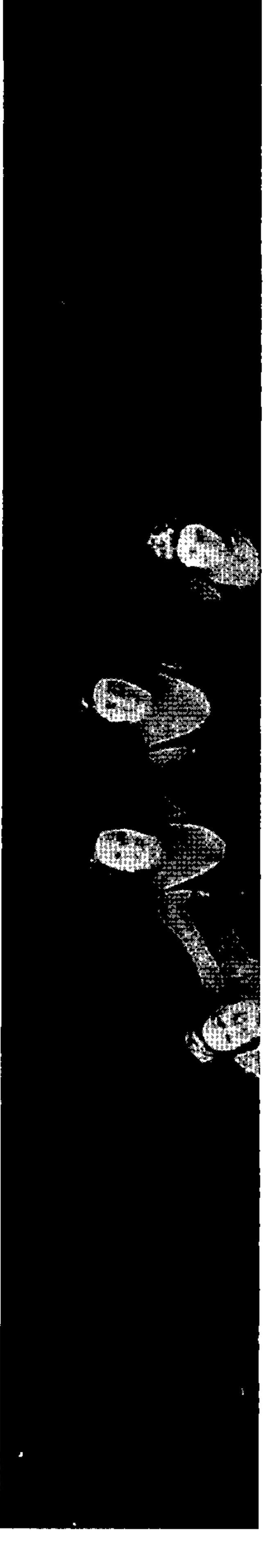
Vous savez, je suis connu pour avoir été quelqu'un qui avait toujours affaire à de jolies filles, qui en mettait partout dans ses comédies musicales, et tout le monde en a conclu que je menais la belle vie, que pour moi tout était rose et plaisant. On m'enviait. Mais on ne se rendait pas compte des tragédies que j'ai dû affronter au cours de ma vie, et mon sentiment a toujours été qu'un grand cinéaste ne peut être que quelqu'un qui a *vécu*, quelqu'un qui sait ce que c'est qu'un coup dur, ce que ressent une fille lorsque son amant la plaque, ou un garçon quand sa maîtresse le laisse tomber... Tout cela m'est arrivé, et si je suis parfois parvenu à le rendre sur l'écran, c'est que je connais cela intimement, de l'intérieur. Aucun cours d'art dramatique n'a eu à m'apprendre ce qu'est le drame, la vie s'en est chargée. De même pour la comédie.

Cahiers Pensez-vous qu'il y ait eu une influence des ballets de *42nd Street* sur ceux de *Bandwagon* ou de *Singin' in the Rain ?*

Berkeley Non. Je me suis appliqué à rendre quelques aspects de la vie à New York. C'est là un bien commun à tous. Je ne pense pas qu'il y ait d'influence particulière.

Cahiers Si vos premières chorégraphies peuvent être essentiellement qualifiées de « décoratives », n'est-ce pas dû en partie au fait que vous n'aviez pas encore à votre disposition de très grands danseurs, mais bien plutôt des acteurs, tels que Mickey Rooney, qui dansaient à l'occasion ?

Berkeley Il n'y avait malheureusement à cette époque à Hollywood qu'une personne qui dansait vraiment comme je le voulais, il s'agit de Fred Astaire, qui est pour moi le plus grand danseur que l'on ait connu. Le voir danser avec Ginger Rogers était véritablement quelque chose d'extraordinaire et d'inégalé. Mais leur manière, qui combinait scènes de comédies et danses, était entièrement différente de la mienne. Pour moi, il ne s'agissait que de ce dont nous avons parlé et que j'ai appelé « spectacle ». Les événements les plus surprenants se succédaient dans mes ballets d'une manière qui m'était propre, et c'est cela qui plaisait au public. On m'a souvent demandé comment je procédais pour les créer, comment l'idée m'en venait, je n'ai jamais su répondre. Non que je ne veuille pas, mais j'en suis incapable. J'ignore totalement comment je fais. La seule réponse que j'étais en mesure de donner à de telles questions était : « Venez me voir travailler, peut-être comprendrez-vous comment je procède, mais, moi, je ne peux vous être d'aucun secours, je n'en sais rien ». Et un jour, des admirateurs à qui j'avais donné ce conseil sont



Les ballets aquatiques de Busby Berkeley dans Whoopee, ***de Thornton Freeland***







James Cagney dans « Footlight Parade »

venus me trouver et m'ont expliqué comment je m'y prenais pour travailler. C'était stupéfiant ! Tout ce dont j'étais conscient, c'était mon effort pour ne pas refaire ce qui avait déjà été fait, l'effort pour faire du nouveau, du surprenant, du jamais vu. Parfois, on me demande aujourd'hui : « Si vous aviez à refaire quelque chose dans vos films, que feriez-vous ? » Je suis alors obligé de répondre qu'il m'est facile de dire ce que je ferais mais que mes interlocuteurs seraient parfaitement incapables de le visualiser et de retrouver les images que j'ai en tête. Souvent, d'ailleurs, les producteurs me demandaient ce que j'allais faire et j'étais bien obligé de le leur dire, mais ils ne comprenaient pas un traître mot à ce que je leur racontais et, quand ils voyaient le résultat à l'écran, ils s'exclamaient et me disaient qu'ils n'auraient jamais pensé que ce serait ainsi. Le seul qui puisse savoir ce que sera le spectacle, est celui qui le crée, mais il lui est impossible de le dire autrement qu'en le réalisant.

Cahiers Utilisiez-vous plusieurs caméras ?

Berkeley Non. A l'époque, beaucoup de réalisateurs procédaient ainsi et sélectionnaient ensuite les prises au montage. Cela n'a jamais été mon cas. Je créais sur le plateau ce que je voulais montrer à l'écran.

Lorsque j'ai fait *Whoopee,* je n'avais jamais tourné auparavant. Tout était nouveau pour moi. Alors, j'ai demandé à Sam Goldwyn la permission de me promener un peu sur les plateaux avant de tourner pour regarder comment on faisait et apprendre un petit quelque chose. C'est ce que je fis. Au bout de quelques instants, j'ai compris que la caméra avait seulement *un* œil et je me suis dit : « Buzz, tu peux faire des choses infinies avec une caméra, c'est ton premier film, autant commencer tout de suite ».

Le premier jour de tournage, je vins sur le plateau et vis quatre caméras. J'ai demandé à l'assistant opérateur pourquoi et il me répondit : « Buzz, nous utilisons toujours quatre caméras que l'on place à différents endroits pour obtenir une variété d'angles. Ensuite, au montage, on arrange ça comme on veut ». Alors je dis : « Moi, je ne fais pas comme ça ! Je ne tourne qu'avec une caméra ». Il me regarda, stupéfait, car tout le monde savait que je venais de New York sans avoir seulement vu une caméra auparavant. J'insistai : « Moi, c'est devant la caméra que je fais le montage ». Je le leur ai prouvé, et ensuite j'ai toujours continué ainsi. Je me suis entraîné à pouvoir imaginer une séquence musicale entière sans avoir mis les pieds sur le plateau, à la réaliser ensuite exactement telle qu'on la verra sur l'écran, sans le secours du montage ou de plusieurs caméras.

Cahiers Vous dessiniez vos numéros ?

Berkeley J'avais des feuilles de papier couvertes de notes. Mais c'est ce qui est dans ma tête qui compte, ce que je vois, ce que j'imagine.

Cahiers Dans un travail comme le vôtre, est-ce que le metteur en scène explique au cameraman ce qu'il veut exactement, ou bien le laisse-t-il choisir les cadres ?

Berkeley La plupart des cinéastes le laissent faire ce qu'il veut. Moi, je ne travaille pas de cette façon. J'explique au cameraman exactement ce que je désire, et lui le met au point. Tout est déjà prêt dans ma tête au préalable, alors, ça ne prend pas très longtemps.

Cahiers Dans *Whoopee,* vous n'utilisiez pas encore vos fameux motifs géométriques...

Berkeley Non. Dans *Whoopee* ce que j'ai fait, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, ce sont des gros plans de jolies filles. Ça n'avait jamais été fait dans des comédies musicales. Les motifs, les grandes formations de danseuses vinrent plus tard, lorsque j'ai travaillé pour les Warner et que j'ai réalisé des choses telles que la « Shadow Waltz » des *Gold Diggers* de 1933. Les idées arrivent de manière étrange. Un jour, à New York, au théâtre, j'ai vu une fille qui dansait avec un violon, c'était très joli et je me suis dit qu'un jour je le ferais avec douze filles ou plus. Je ne l'ai jamais oublié. Un autre jour, j'ai vu quatre pianos sur une scène. J'ai pensé qu'il fallait en mettre vingt ou trente. Je ne savais pas encore que je ferais du cinéma, mais je n'ai jamais oublié cela et, lorsque j'ai fait « Shadow Waltz » ce fut avec soixante filles qui avaient toutes un violon illuminé.

Cahiers Combien de temps les « Berkeley Girls » ont-elles travaillé et combien étaient-elles payées ?

Berkeley J'avais sous contrat seize filles magnifiques et j'en engageais d'autres pour chaque film. Mes beautés gagnaient toutes soixante-quinze dollars par semaine, ce qui n'était pas mal si l'on considère qu'aux Etats-Unis nous étions alors en plein marasme. Mais elles travaillaient à n'importe quelle heure. Il n'y avait pas encore de syndicat pour nous dire d'arrêter à six heures. Je me souviens du tournage de « By a Waterfall », je faisais des gros plans de filles dans l'eau à trois heures et demie du matin. Et ça ne m'empêchait pas de les rappeler à onze heures dans la même matinée pour continuer ! Je crois que les gens avec qui je travaillais m'aimaient bien malgré ce gros travail, et ils étaient tous très gentils avec moi.

Cahiers Pouvez-vous nous parler de *Roman Scandals ?*

Berkeley Deux fameuses actrices y firent leurs débuts. Tout d'abord Paulette Godard. Je l'ai rencontrée dans l'ascenseur d'un immeuble de Hollywood et je lui ai demandé si elle avait déjà fait du cinéma. Elle me répondit que non. Alors je lui ai proposé de tourner, elle fut très intéressée et nous nous sommes donné rendez-vous au studio pour le lendemain. Ce n'était pas une danseuse, mais elle devint l'une des Goldwyn Girls.

Roman Scandals fut aussi le premier film de Lucille Ball, qui était également l'une des Goldwyn Girls. Un jour, Goldwyn me demanda de venir voir des essais qu'il avait fait faire à des filles. Il en aimait certaines, d'autres pas du tout, Lucille Ball était de celles-ci. Moi, elle me plut beaucoup. Sam respectait mon avis et c'est ainsi que Lucille débuta.

C'est dans ce film qu'il y avait un numéro appelé « No More Love » où Ruth Etting chantait. Cela se passait dans un marché d'esclaves où toutes les jolies filles devaient être vendues. Elles étaient présentées sur plusieurs étages d'un vaste piédestal. J'ai pensé que ce serait merveilleux si elles étaient toutes nues avec de longs cheveux jusqu'aux genoux. Je leur ai demandé si elles le voulaient bien, en tenant compte du fait que ce serait réalisé d'une manière artistique et en prenant soin de bien ramener leurs cheveux sur leur poitrine, etc. Elles répondirent qu'elles acceptaient, à condition de le faire la nuit, en interdisant le plateau à tout visiteur. Seul mon cameraman et moi-même furent présents lors du tournage. Peu de gens réalisent aujourd'hui, en voyant la séquence, que je l'ai faite avec des filles complètement nues. C'est la seule fois qu'une chose pareille est arrivée dans une comédie musicale.

Cahiers Et *42nd Street ?*

Berkeley Après avoir signé mon contrat avec Zanuck j'ai commencé les répétitions pour ce film. Et, tout de suite, on m'a fait signer un contrat de sept ans non pas parce qu'ils avaient vu les rushes mais uniquement parce que Zanuck était très impressionné. Il pensait que mon imagination était extraordinaire parce que je faisais des choses que personne n'avait jamais faites. Après *42nd Street,* j'ai donc joui d'une liberté totale. Zanuck disait : « Donnez-lui tout ce qu'il veut dans n'importe quel domaine, ce gars-là connait la caméra et sait innover ». J'étais le chouchou de Zanuck. Notez que *42nd Street* coûta très peu : 379 000 dollars, ce qui est incroyable par rapport aux budgets d'aujourd'hui. Mes numéros musicaux chez Warner revenaient à 10 000 dollars la minute dans le film et certains d'entre eux duraient de 7 à 10 minutes. Mes numéros coûtaient donc entre 75 000 et 125 000 dollars.

Cahiers « By a Waterfall » n'est-elle pas l'une de vos plus longues séquences ?

Berkeley Si. Le jour où j'en ai eu l'idée, j'en ai fait part à Jack Warner qui m'a dit que je ruinerais même la banque d'Amérique. Cependant, quelques semaines plus tard, il me demandait si je voulais toujours la faire. Il me laissa dès lors travailler avec les techniciens, dessiner l'immense aquarium avec ses côtés en verre pour laisser passer la lumière. Il y eut un appareillage extraordinaire pour avoir une chute d'eau. On n'avait jamais fait cela. Il y avait cent filles qui participaient au numéro. Nous avons répété quinze jours et tourné en six jours. Aujourd'hui, je le ferais en trois. Mais « By a Waterfall » coûterait un quart de million de dollars par jour. Ce fut le numéro le plus difficile à réaliser de ma carrière à cause des plans sous l'eau et à cause de l'effort physique que devaient fournir les filles dans l'eau. Et puis il y avait l'installation : on aurait dit celle du « Queen Mary ».

Cahiers Combien de prises deviez-vous faire ?

Berkeley Je n'ai jamais fait dans toute ma carrière une seconde prise. Tout ce qu'il m'est arrivé de faire, c'est de récrire une scène et alors, bien sûr, de la refilmer. Mais de seconde prise : jamais ! Le secret de mon travail, c'est la préparation. Si vous ne savez pas ce que vous allez faire, mieux vaut ne pas commencer. Je vais toutefois me contredire en vous parlant de *Wonder Bar.* J'ai demandé pour ce film au studio de construire 40 ou 80 colonnes mobiles sans savoir encore ce que j'allais en faire. Tout ce que je savais, c'est qu'elles feraient de l'effet. Je les ai utilisées lors du numéro « Don't Say Goodnight » en me servant également de miroirs qui donnaient l'impression que des centaines de personnes dansaient le menuet. Les miroirs faisaient 22 pieds sur 16. (7 m sur 5). Sur le plateau, on pensait que j'étais fou et que la caméra s'y refléterait et se verrait. Moi, je savais que je pouvais tourner de 360 degrés avec la caméra. J'avais expérimenté cela dans mon bureau avec un petit plateau miniature, des miroirs et un crayon. Il faut toujours inventer. Malheureusement, il est difficile d'expliquer de manière abstraite comment je procédais.

Cahiers Pouvez-vous nous parler des techniques d'enregistrement du son ?

Berkeley J'ai fait quelques films où l'orchestre se tenait sur le plateau, les chanteurs d'un autre côté avec des micros et les danseurs d'un autre encore. *42nd Street* fut réalisé avec l'orchestre sur le plateau même. *Gold Diggers* de 1935 également, mais là, nous avons eu un petit problème. Lors du numéro « Lullaby of Broadway », le chef d'orchestre Leo Forbstein voulait entendre l'orchestre, les chanteurs voulaient s'entendre et moi je voulais entendre les danseurs de claquettes car je crois que c'est très important. C'était inconciliable. C'est alors que me vint l'idée de supprimer chanteurs et orchestre pour ne plus garder que le bruit des claquettes. Le doublage était connu vers 1930, mais les techniciens n'avaient pas encore résolu tous les problèmes qu'il posait.

Cahiers Pour les plans tournés de très haut, jusqu'à quelle hauteur montiez-vous ?

Berkeley Environ 60 pieds, ce qui donnait l'impression d'être extrêmement haut. Mais dans certains cas où je voulais aller plus haut encore et où le studio ne le permettait pas, je faisais percer un trou dans le plafond jusqu'à ce que je sois assez haut.

Cahiers N'avez-vous pas été le premier à utiliser le travelling sur monorail ?

Berkeley Si, je l'ai inventé. Je l'ai fait construire spécialement pour moi afin d'accélérer la vitesse des travellings. Il suffisait de deux hommes pour le faire fonctionner quand il en fallait cinq ou six pour un travelling normal.

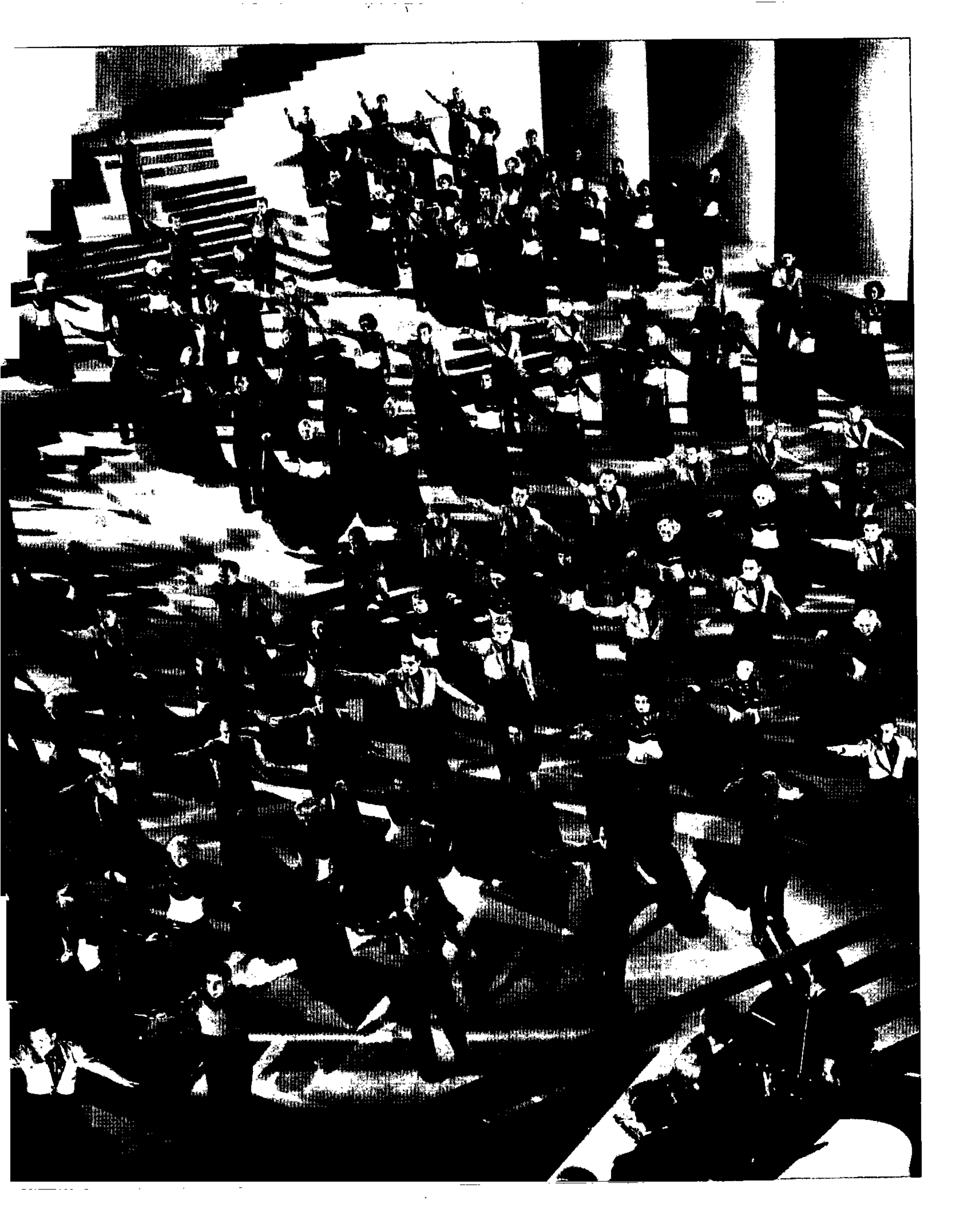
Cahiers De tous les numéros que vous avez dirigés, lequel préférez-vous ?

Berkeley C'est justement « Lullaby of Broadway » des *Gold Diggers* de 1935 parce que c'était un numéro difficile et que je l'ai finalement réalisé exactement comme je l'ai voulu.

Cahiers Avez-vous quitté la Warner en 1939 parce qu'il y avait alors une baisse



Le numéro de « La dame en rouge » dans Gold Diggers of 35, *de Busby Berkeley*







Eddie Cantor dans **The Kid from Spain**, *de Leo McCarey*

de production dans les films musicaux ?
Berkeley Je gagnais alors 2 000 dollars par semaine et je devais gagner plus l'année suivante. Jack Warner me téléphona pour me demander de bien vouloir en rester au même tarif. Je refusai, car un contrat est un contrat. La Metro m'engagea alors pour *Broadway Serenade* avec Jeanette MacDonald. M.G.M. ne savait comment finir le film car personne ne savait quoi faire du numéro final : « Broadway Serenade ». Ce fut le seul numéro que j'aie fait à partir d'une musique enregistrée avant le début de mon travail. Il s'agissait de la fameuse mélodie de Tchaïkovsky « None But the Lonely Heart ». Je le fis sur un plateau où tout était noir et qui se transformait à la fin en un magnifique plateau à la Ziegfeld, avec Jeanette sur une immense colonne. C'est un des numéros dont je suis très fier.
Cahiers Pensez-vous que nous ayons raison de vous considérer plutôt comme un metteur en scène que comme un chorégraphe ?
Berkeley Le mot de chorégraphe est, je pense, associé dans votre esprit à celui de ballet — ballet comme on en faisait il y a quelques années. Nous, à New York, nous nous nommions des « dance directors » et le mot de chorégraphe n'apparut que lorsque Agnes DeMille a commencé à régler des ballets et des shows. Aujourd'hui, tout le monde est chorégraphe. Mais il est certain que ce qui compte pour moi, c'est beaucoup moins les danses, les pas proprement dits, que ce que l'on en fait avec les moyens du cinéma. Jerome Robbins lui, aujourd'hui, est le plus grand, et *West Side Story* est le meilleur film que j'ai jamais vu. C'est un génie dans un genre que je n'ai, quant à moi, jamais abordé. Dick Powell, par exemple, n'était pas un danseur, c'était un chanteur qui était capable de danser un petit peu. Cela me suffisait. De même pour Mickey Rooney, dont vous me parliez. C'était très bien ainsi, car l'élément spectaculaire venait, lui, du grand nombre de personnes qui entourait ces vedettes.
Cahiers A propos de *West Side Story*, la manière dont Wise a découpé la chorégraphie de Robbins vous a-t-elle plu elle aussi ?
Berkeley Je pense, oui. Ma manière, encore une fois, était très différente. Ma caméra se déplaçait tout le temps. Voilà ce que signifie pour moi l'expression de « motion picture ». Ce sont des images en mouvement. Dans *West Side Story*, je n'ai pas fait très attention au travail de Wise lui-même. Le film, la danse, m'ont plu, voilà tout.
Cahiers Comme vous le disiez, dans vos premières œuvres, c'est la caméra qui dansait plus encore que les danseurs. Par la suite, cela évolua. Ne peut-on penser qu'à cet égard Fred Astaire eut une influence déterminante ?
Berkeley Non, personne ne m'a influencé ; et si j'adore Fred, il n'empêche que la technique des metteurs en scène avec lesquels il a tourné n'a aucun rapport avec la mienne et n'eut, par conséquent, aucune influence sur elle.
Cahiers Pensiez-vous, dès votre arrivée à Hollywood, être un jour metteur en scène ou ne songiez-vous qu'aux seuls numéros musicaux ?
Berkeley Non, je souhaitais certainement diriger des films un jour, puisque c'était là mon véritable travail : j'avais auparavant dirigé sur scènes pendant des années des comédies et des drames. De toute façon, pour mettre en scène, même exclusivement des séquences musicales, il faut être cinéaste. Et lorsque je devins metteur en scène de cinéma, je tournais toujours les numéros musicaux d'abord, puis je m'occupais de l'intrigue.
En fait cela se passa de la manière suivante. Mon imprésario à New York était William Grady Sr. à la William Morris. Un jour, Bill vint au théâtre où je montais « International review » et il me dit : « Buzz, est-ce que ça te dirait d'aller sur la côte ouest. Je veux dire à Hollywood ? » Je répondis : « Non. Ils ne savent pas faire une comédie musicale là-bas. Ils montrent quelques filles qui dansent, insèrent un plan où le garçon laitier dit bonjour à la bonne en l'embrassant puis reviennent à la danse. Ce n'est pas comme ça que l'on procède ».
Mais Bill insista : « Et si j'avais une vedette formidable, est-ce que ça t'intéresserait ? Que dirais-tu d'Eddie Cantor ? » Je répondis : « D'accord. Qui sont les producteurs ? » « Ziegfeld et Goldwyn. » « Très bien, de quel show s'agit-il ? » « Whoopee ». C'était le grand succès de Cantor qui avait fait un malheur à Broadway. Après *Whoopee*, j'étais prêt à retourner à New York pour refaire du théâtre, mais un jour de 1932 Darryl Zanuck me téléphona pour me demander si ça me plairait de rester. Les frères Warner allaient faire une nouvelle série de comédies musicales ; je devais diriger les numéros, les créer pour eux. Alors je signai avec Zanuck et les Warner pour *42nd Street*, la série *Gold Diggers*, *Footlight Parade*, *Wonder Bar*, etc. Je ne savais pas du tout alors que les Warner étaient dans une situation financière désespérée et qu'ils étaient même sur le point de fermer les studios. Après cette série de comédies musicales, ils s'en sortirent très bien.
Cahiers Pourriez-vous préciser quel était le rôle d'un producteur comme Arthur Freed, dans les films que vous avez faits pour lui à la Metro ?
Berkeley J'en ai fait quatre ou cinq avec lui. Une fois, pour *Babes in Arms*, l'histoire avait été refusée par bien des producteurs et Arthur Freed, qui décida de la réaliser, ne pouvait trouver de cinéaste pour la faire. Personne n'en voulait. Puis, on me la fit lire et je l'ai trouvée formidable. J'ai dit : « Donnez-moi le jeune Mickey Rooney, la petite Judy Garland, et moi je vous donnerai un film fantastique ». Le rôle du producteur consiste à réunir tout le monde : cinéaste, acteurs, compositeurs, scénaristes, etc. Puis, après, tout devient l'affaire du metteur en scène. Bien sûr, il y a, avant le tournage, des réunions où chacun émet son avis, mais enfin, celui du metteur en scène est prépondérant. Et le véritable travail commence ensuite seulement, lorsque le met-

teur en scène est seul maître à bord.

Cahiers Que pensez-vous de la situation actuelle de la comédie musicale ?

Berkeley Elle connait actuellement une mauvaise période. Mais il y a des cycles dans notre métier, et il n'est pas impossible qu'un de ces jours quelqu'un doué d'un grand talent fasse une comédie musicale assez extraordinaire pour assurer la renaissance du genre.

Cahiers Comment se fait-il qu'après avoir été metteur en scène, vous soyez redevenu seulement chorégraphe des films d'autres metteurs en scène, films parfois médiocres, comme *Ziegfeld Girl ?*

Berkeley Je faisais alors un autre film et mon contrat stipulait que, lorsque je l'aurais fini, je devrai régler les ballets de *Ziegfeld Girl* qui était déjà commencé. Mais ces numéros musicaux devaient donc prendre place dans une histoire immuable et ils n'étaient pas très spectaculaires, à l'exception d'un seul qui était, je crois, assez réussi.

Cahiers Avez-vous aimé travailler avec Charles Walters ?

Berkeley Oh oui ! C'est un vieil ami. C'est lui qui a voulu que nous fassions *Jumbo* tous les deux. C'était son film, et il pensait que personne ne pourrait diriger les numéros musicaux qu'il voulait comme moi.

Cahiers Comment se fait-il que vous n'ayez rien fait entre *Rose Marie* et *Jumbo ?*

Berkeley Fort heureusement, je n'ai pas l'obligation de travailler. J'ai une gentille maison à l'écart de l'agitation. Si on a besoin de moi, on sait où me trouver. Et moi, j'écris, je pense tranquillement, je me livre à d'autres activités créatrices. Des idées me viennent, je les rédige et les approfondis de cette manière, dans mon cabinet de travail, au cas où j'aurais l'occasion de les réaliser. Mais, depuis *Jumbo,* je n'ai rien fait. Je vous l'ai dit, on ne réalise guère de comédies musicales pour l'instant. Mais je suis prêt, quant à moi, à retravailler, et il est probable qu'un de ces jours cela se fera. J'aimerais beaucoup que ce soit pour la télévision.

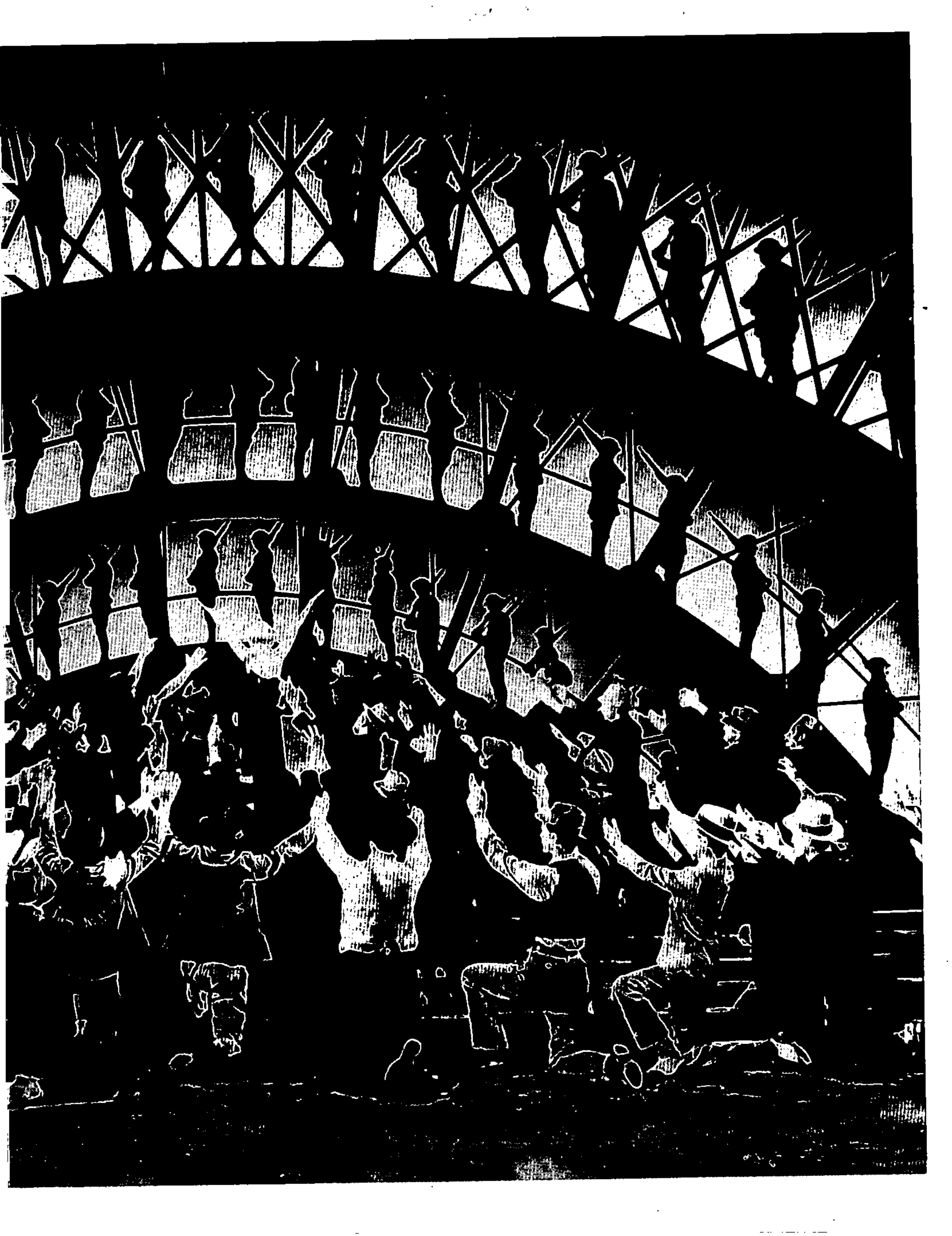
Cahiers Avez-vous pris certaines parties de *Singin' in the Rain* comme un hommage que Kelly et Donen vous auraient rendu ?

Berkeley Peut-être. Je ne sais pas. Mais c'était remarquable. Gene est un très grand danseur. Il pense que le film que j'ai fait avec Judy Garland et lui : *For Me and My Gal* (une comédie musicale, mais dramatique) est son meilleur film. Et pourtant, c'était son premier. J'ai dû lui apprendre beaucoup. Mais il avait des facilités, il apprenait vite ! C'était très agréable de travailler avec lui.

Cahiers Parmi les danseurs et danseuses avec qui vous avez travaillé, lequel ou laquelle avez-vous préféré ?

Berkeley Sans doute Eleanor Powell. Elle était extraordinaire ! A sa manière, elle était aussi grande que Fred Astaire. Mais l'actrice que je préfère vraiment, qui est pour moi « hors concours », c'est Ruby Keeler ! — (*Propos recueillis au magnétophone.*)







Busby Berkeley : Hollywood Hotel.

Filmographie

par Ralph Crandall

Busby Berkeley est né William Berkeley Enos à Los Angeles le 29 novembre 1895. Son père se nommait William Enos et sa mère Gertrude Berkeley. Il débute d'abord à Broadway comme imprésario, metteur en scène et chorégraphe, puis rejoint la Warner Bros qui, depuis l'avènement du parlant s'était spécialisée, plus ou moins, dans le musical.

Pour la filmographie qui suit, c'est volontairement que nous avons limité à trois acteurs l'interprétation des films dont Berkeley n'a fait que la chorégraphie.

1930 WHOOPEE. 12 bob. **Réal.** : Thornton Freeland. **Prod.** : Samuel Goldwyn, Florenz Ziegfeld (United Artists). **Scén.** : d'après la pièce de Owen Davis « The Nervous Wreck » et l'histoire de E.J. Rath et Robert H. Davis « The Wreck ». **Mus.** : Walter Donaldson. **Lyrics** : Gus Kahn. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Eddie Cantor, Eleanor Hunt, Paul Gregory.

1931 KIKI. 10 bob. **Réal.** : Samuel Taylor. **Prod.** : Feature Prod. Inc. **Scén.** : Samuel Taylor d'après la pièce de David Belasco, d'après la pièce d'André Picard. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Mary Pickford, Reginald Denny, Joseph Cawthorne.

1931 PALMY DAYS. 9 bob. **Réal.** : Edward Sutherland. **Prod.** : Edward Sutherland, Samuel Goldwyn (United Artists). **Scén.** : Keene Thompson d'après l'histoire de Eddie Cantor, Morrie Ryskind, David Freeman. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Eddie Cantor, Charlotte Greenwood, George Raft.

1931 FLYING HIGH. 9 bob. **Réal.** : Charles F. Riesner. **Prod.** : Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén.** : A.P. Younger. **Dial. add.** : Robert E. Hopkins. **Adapt.** : Charles F. Riesner. **Mus. et lyrics** : George G. de Sylva, Lew Brown, Ray Henderson, John McGowan. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Bert Lahr, Charlotte Greenwood, Charles Winninger.

1932 NIGHT WORLD. 6 bob. **Réal.** : Hobart Henley. **Prod.** : Universal. **Scén.** : Richard Schayer d'après l'histoire de P.J. Wolfson et Allen Rivkin. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Lew Ayres, Mae Clarke, Boris Karloff.

1932 BIRD OF PARADISE. 9 bob. **Réal.** : King Vidor. **Prod.** : King Vidor (Radio-Keith-Orpheum). **Scén.** : Wells Root, Wanda Tuchock, Leonard Praskins d'après la pièce de Richard Walton Tully. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Joel McCrea, Dolores del Rio, John Halliday.

1932 THE KID FROM SPAIN. 11 bob. **Réal.** : Leo McCarey. **Prod.** : Samuel Goldwyn (United Artists). **Scén.** : William Anthony McGuire, Bert Kalmar, Harry Ruby. **Mus. et lyrics** : Bert Kalmar, Harry Ruby. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Eddie Cantor, Lyda Roberti, Robert Young.

1933 42ND STREET. 89 min. **Réal.** : Lloyd Bacon. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Rian James, James Seymour d'après l'histoire de Bradford Ropes. **Mus. et lyrics** : Al Dubin, Harry Warren. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Warner Baxter, Dick Powell, Ruby Keeler.

1933 GOLD DIGGERS OF 1933. 98 min. **Réal.** : Mervyn Le Roy. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Erwin Gelsey, James Seymour d'après la pièce de Avery Hopwood « Gold Diggers of Broadway ». **Dial.** : David Boehn, Ben Markson. **Lyrics** : Al Dubin, Harry Warren. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dick Powell, Ruby Keeler, Ginger Rogers.

1933 SHE HAD TO SAY YES. 62 min. **Réal.** : BUSBY BERKELEY, George Amy. **Prod.** : First National. **Scén.** : Rian James, Don Mullaly d'après l'histoire de John Francis Larkin « Customer's Girl ». **Interprétation** : Loretta Young, Lyle Talbot.

1933 FOOTLIGHT PARADE. 104 min. **Réal.** : Lloyd Bacon. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Manuel Seff, James Seymour. **Lyrics** : Irving Kahal, Sammy Fain, Al Dubin, Harry Warren. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : James Cagney, Dick Powell, Ruby Keeler.

1933 ROMAN SCANDALS. 10 bob. **Réal.** : Frank Tuttle. **Prod.** : Samuel Goldwyn (United Artists). **Scén.** : William Anthony McGuire d'après l'histoire de George S. Kaufman, Robert E. Sherwood. **Dial. add.** : George Oppenheimer, Arthur Sheekman, Nat Perrin. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Eddie Cantor, Gloria Stuart, Ruth Etting.

1934 WONDER BAR. 10 bob. **Réal.** : Lloyd Bacon. **Prod.** : First National. **Scén.** : Earl Baldwin d'après la pièce de Geza Herazeg, Karl Farkas, Robert Katscher. **Mus. et lyrics** : Harry Warren, Al Dubin. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dick Powell, Al Jolson, Dolores del Rio.

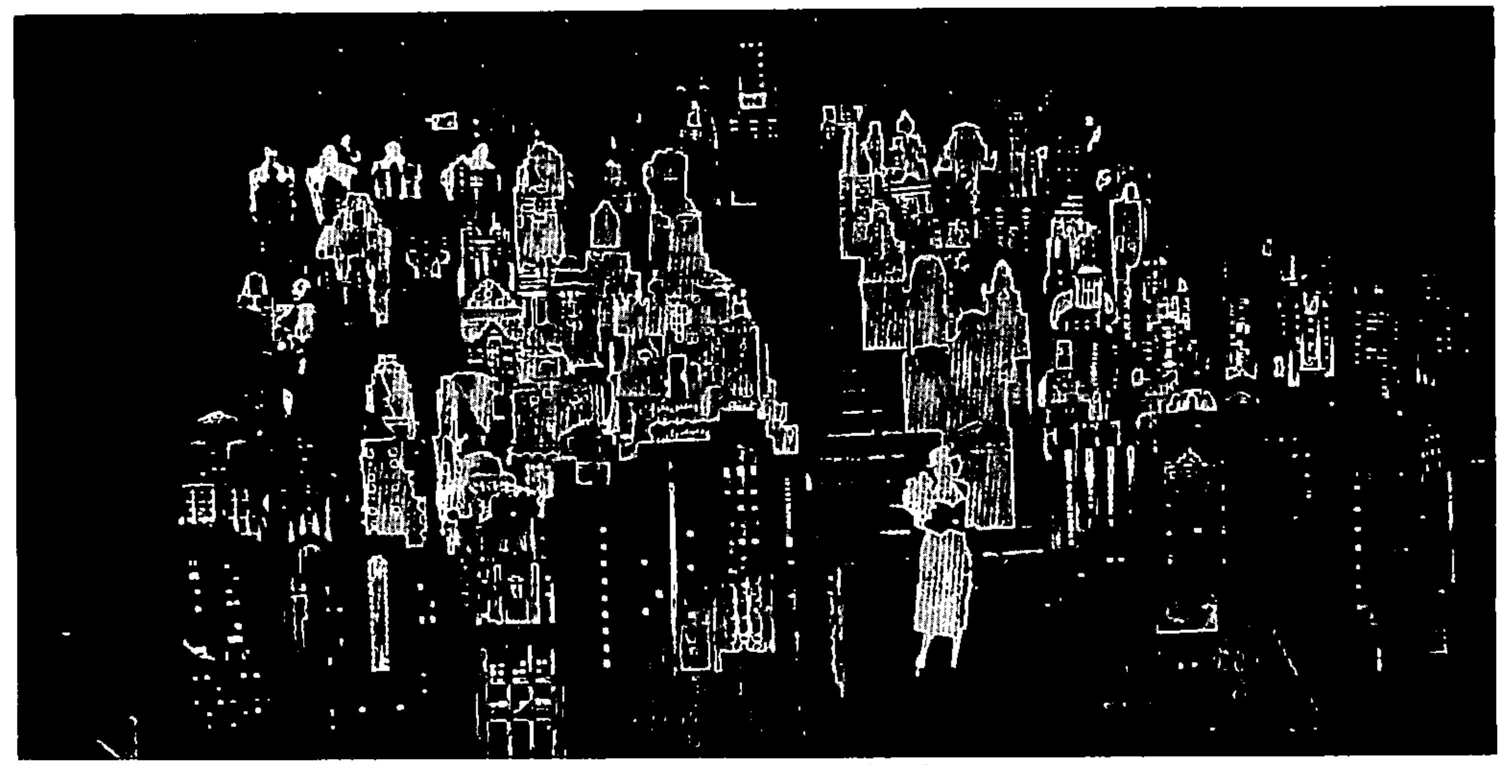
1934 FASHIONS OF 1934. 78 min. **Réal.** : William Dieterle. **Prod.** : First National. **Scén.** : F. Hugh Herbert, Carl Erickson d'après l'histoire de Harry Collins et Warren Duff. **Lyrics** : Irving Kahal, Sammy Fain. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Bette Davis, William Powell, Reginald Owen.

1934 TWENTY MILLION SWEETHEARTS. 9 bob. **Réal.** : Ray Enright. **Prod.** : First National. **Scén.** : Warren Duff, Harry Sauber d'après l'histoire de Paul Finder Moss et Jerry Wald. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dick Powell, Ginger Rogers, Pat O'Brien.

1934 DAMES. 10 bob. **Réal.** : Ray Enright. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Delmar (Delmer) Daves d'après l'histoire de Delmar Daves et Robert Lord. **Lyrics** : Irving Kahal, Sammy Fain, Al Dubin, Harry Warren, Mort Dixon, Allie Wrubel. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dick Powell, Ruby Keeler, Joan Blondell.

1935 GOLD DIGGERS OF 1935. 98 min. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : First National. **Scén.** : Manuel Seff, Peter Milne d'après l'histoire de Robert Lord et Peter Milne. **Phot.** : George Barnes. **Lyrics** : Al Dubin, Harry Warren. **Interprétation** : Dick Powell, Adolphe Menjou, Gloria Stuart, Alice Brady, Glanda Farrell, Frank McHugh, Hugh Herbert, Joseph Cawthorne, Grant Mitchell, Winifred Shaw, Dorothy Dare, Thomas Jackson, Ramon et Rosita.

1935 GO INTO YOUR DANCE. 10 bob. **Réal.** : Archie Mayo. **Prod.** : First National.



Ruby Keeler dans « 42nd Street » de Lloyd Bacon.

Scén. : Earle Baldwin d'après le roman de Bradford Ropes. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Al Jolson, Ruby Keeler.
1935 A TRIP THROUGH A HOLLYWOOD STUDIO. 10 min. **Réal.** : Ralph Staub. **Commentaire, dial.** : Joe Traub. **Prod.** : Vitaphone Inc. **Interprétation** : Hugh Herbert, Winifred Shaw, Rudy Vallee, Pat O'Brien, Ann Dvorak, James Cagney, Dolores del Rio, Busby Berkeley.
1935 BRIGHT LIGHTS. 83 min. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Bert Kalmar, Harry Ruby d'après l'histoire de Lois Leeson. **Adapt.** : Ben Markson, Benny Rubin. **Phot.** : Sid Hickox. **Mus.** : Leo Forbstein (D). **Lyrics** : Bert Kalmar, Mort Dixon, Grant Clarke, Allie Wrubel. **Interprétation** : Joe E. Brown, Ann Dvorak, Patricia Ellis, William Gargan, Joseph Cawthorne, Henry O'Neill, Arthur Treacher, Gordon Westcott, Joseph Crehan, William Demarest, Jack Wise, Phil Ryley, Tom Kennedy, Howard Hickman, Gene Morgan, William Jeffery, Eddie Larkin, Irving Bacon, Grace Hayle, Sam Ash, Charles Kaley, Milt Kibbee, The Maxelles, William Davidson, August Tulare.
1935 IN CALIENTE. 84 min. **Réal.** : Lloyd Bacon. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Jerry Wald, Julius Epstein d'après l'histoire de Ralph Block et Warren Duff. **Adapt.** : Ralph Block, Warren Duff. **Mus.** : Leo Forbstein (D). **Lyrics** : Mort Dixon, Allie Wrubel, Al Dubin, Harry Warren. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dolores del Rio, Pat O'Brien, Leo Carrillo.
1935 I LIVE FOR LOVE. 8 bob. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : Bryan Foy (Warner Bros). **Scén.** : Jerry Wald, Julius J. Epstein, Robert Andrews d'après l'histoire de Julius J. Epstein, Jerry Wald et Robert Andrews. **Phot.** : George Barnes. **Mus. et lyrics** : Allie Wrubel, Mort Dixon. **Interprétation** : Dolores del Rio, Everett Marshall, Guy Kibbee, Allen Jenkins, Berton Churchill, Hobart Cavanaugh, Don Alvarado, Mary Treen, Eddie Conrad, Shaw et Leen, Robert Creig, Mike Morita.
1935 STARS OVER BROADWAY. 89 min. **Réal.** : William Keighley. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Jerry Wald, Julius Epstein d'après l'histoire de Mildred Cram. **Dial., add.** : Patsy Flick. **Lyrics** : Al Dubin, Harry Warren, Carson J. Robinson. **Chor.** : BUSBY BERKELEY, Bobby Connolly. **Interprétation** : Jane Melton, Jane Froman, Pat O'Brien.
1936 STAGE STRUCK. 10 bob. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Tom Buckingham, Pat C. Flick d'après l'histoire de Robert Lord. **Phot.** : Byron Haskin. **Mus. et lyrics** : E. Y. Harburg, Harold Arlen. **Interprétation** : Dick Powell, Joan Blondell, Warren William, Frank McHugh, Jeanne Madden, Carol Hughes, Craig Reynolds, Hobart Cavanaugh, The Yacht Club Boys, Johnnie Arthur, Spring Byington, Thomas Pogue, Andrew Tombes, Lulu McConnell, Val Stanton, Edward Gargan, Ed Chandler, Libby Taylor, Mary Gordon.
1936 GOLD DIGGERS OF 1937. 101 min. **Réal.** : Lloyd Bacon. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Warren Duff, Tom Reed d'après la pièce « Sweet Mystery of Life » de Richard Maibaum, Michael Wallach, George Haight. **Mus. et lyrics** : Al Dubin, Harry Warren, E. Y. Harburg, Harold Arlen. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dick Powell, Glenda Farrell, Lee Dixon.
1937 THE GO GETTER. 92 min. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : Hal B. Wallis (Warner Bros). **Scén.** : Delmar (Delmer) Daves d'après l'histoire de Peter B. Kyne. **Phot.** : Arthur Edeson. **Mus.** : Leo F. Forbstein. **Interprétation** : George Brent, Anita Louise, Charles Winninger, John Eldredge, Henry O'Neill, Joseph Crehan, Gordon Oliver, Eddie Acuff, Willard Robertson, Pierre Watkin, Helen Walkis, Herbert Rawlinson, Helen Lowell, Harry Beresford, Minerva Urecal, Mary Treen, Edward Price, Edward Gargan, George Humber.
1937 SINGING MARINE. 105 min. **Réal.** : Ray Enright. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Delmar (Delmer) Daves. **Lyrics** : Al Dubin, Harry Warren, Johnny Mercer. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dick Powell, Doris Weston, Lee Dixon.
1937 VARSITY SHOW. 121 min. **Réal.** : William Keighley. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Jerry Wald, Richard Macaulay, Sid Hezig, Warren Duff d'après l'histoire de Warren Duff et Sid Herzig. **Lyrics** : Johnny Mercer, Richard Whiting. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Dick Powell, Fred Waring, Ted Healy.
1937 HOLLYWOOD HOTEL. 109 min. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Jerry Wald, Maurice Leo, Richard Macaulay d'après l'histoire de Jerry Wald et Maurice Leo. **Phot.** : Charles Rosher, George Barnes. **Mus.** : Leo F. Forbstein, Ray Heindorf. **Lyrics** : Johnny Mercer, Richard Whiting. **Interprétation** : Dick Powell, Rosemary Lane, Lola Lane, Hugh Herbert, Ted Healy, Glenda Farrell, Johnnie Davis, Alan Mowbray, Mabel Todd, Frances Langford, Allyn Joslyn, Grant Mitchell, Edgar Kennedy, Raymond Paige et son orchestre, Benny Goodman et son « band », Loella Parsons, Jerry Cooper, Ken Miles, Duane Thompson, Perc Westmore, Fritz Feld, Curt Bois, Eddie Acuff, Clinton Rosemond, William Davidson, Wally Maher, Georgia Cooper, Libby Taylor, Joe Romantini, Paul Irving.
1938 MEN ARE SUCH FOOLS. 70 min. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Norman Reilly Raine, Helen Jackson d'après l'histoire de Faith Baldwin. **Phot.** : Sid Hickox. **Interprétation** : Wayne Morris, Priscilla Lane, Humphrey Bogart, Penny Singleton, Hugh Herbert, Marcia Ralston, Gene Lockhart, Kathleen Lockhart, Johnnie Davis, Donald Briggs, Mona Barrie, Reine Riano, Claude Allister.
1938 GOLD DIGGERS IN PARIS. 95 min. **Réal.** : Ray Enright. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Earl Baldwin, Warren Duff d'après l'histoire de Jerry Wald, Richard Macaulay et Maurice Leo. **Lyrics** : Al Dubin, Harry Warren, Johnny Mercer. **Chor.** : BUSBY BERKELEY. **Interprétation** : Rudy Vallee, Rosemary Lane, Carole Landis.
1938 GARDEN OF THE MOON. 94 min. **Réal.** : BUSBY BERKELEY. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Jerry Wald, Richard Macaulay d'après l'histoire de H. Bedford-Jones et Barton Browne, parue dans le « Saturday Evening Post ». **Phot.** : Tony Gaudio. **Mus.** :



Busby Berkeley : They Made Me a Criminal (John Garfield).



Busby Berkeley .

Leo Forbstein. **Lyrics :** Johnny Mercer, Harry Warren, V. Rose, Larry Stock, J. Cavanaugh. **Interprétation :** Pat O'Brien, Margaret Lindsay, John Payne, Johnny Davis, Melville Cooper, Isabel Jeans, Mabel Todd, Penny Singleton, Dick Purcell, Jerry Colonna, Jimmy Fidler, Curt Bois, Granville Bates, Edward McWade, Larry Williams, Joe Venuti, Ray Mayer.

1938 COMET OVER BROADWAY. 69 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Warner Bros. **Scén. :** Mark Hellinger, Robert Buckner d'après l'histoire de Faith Baldwin. **Phot. :** James Wong Howe. **Interprétation :** Kay Francis, Ian Hunter, John Litel, Donald Crisp, Minna Gombell, Sybil Jason, Melville Cooper, Ian Keith, Vera Lewis, Edward McWade, Clem Bevans, Linda Winters, Jack Mower, Jack Wise, Leona Marical, Ray Mayer, Nat Carr, Chester Clute.

1939 THEY MADE ME A CRIMINAL. 92 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Jack L. Warner, Hal B. Wallis, Benjamin Glazer (ass.) (Warner Bros). **Scén. :** Sig Herzig d'après l'histoire de Bertram Millhauser et Beulah Marie Dix. **Phot. :** James Wong Howe. **Mus. :** Max Steiner. **Interprétation :** John Garfield, Claude Rains, Ann Sheridan, May Robson, Gloria Dickson, Billy Halop, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Huntz Hall, Bernard Punsly, Robert Gleckler, John Ridgely, Barbara Pepper, Louis Jean Heydt, Cliff Clark, Raymond Brown, William Davidson, Ward Bond, Robert Strange, Frank Riggi, Dick Wessel, Sam Hayes.

1939 , BROADWAY SERENADE. 113 min. **Réal. :** Robert Z. Leonard. **Prod. :** Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén. :** Charles Lederer d'après l'histoire de Lew Lipton, Hans Kraly et John Taintor Foote. **Mus. :** Herbert Stothart. **Chor. :** BUSBY BERKELEY. **Interprétation :** Jeanette MacDonald, Lew Ayres, Ian Hunter.

1939 BABES IN ARMS. 97 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Jack MacGowan, Kay van Ripper d'après le musical de Richard Rodgers et Lorenz Hart. **Phot. :** Ray June. **Mus. :** George Stoll (D), Roger Edens, Leo Arnaud, George Bassman. **Lyrics :** Richard Rodgers, Lorenz Hart. **Interprétation :** Judy Garland, Mickey Rooney, June Preisser, Guy Kibbee, Betty Jaynes, Douglas MacPhail, Charles Winninger, Grace Hayes, Margaret Hamilton, Rand Brooks, Leni Lynn, John Sheffield, Henry Hull, Barnett Parker, Ann Shoemaker, Joseph Crehan, George McKay, Henry Roquemore, Lelah Tyler.

1939 FAST AND FURIOUS. 73 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Frederick Stephani (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Harry Kurnitz. **Phot. :** Ray June. **Mus. :** Daniele Amfitheatrof, Constantin Bakaleinikoff. **Interprétation :** Franchot Tone, Ann Sothern, Ruth Hussey, John Miljan, Allyn Joslyn, Bernard Nedell, Mary Beth Hughes, Cliff Clark, James Burke, Frank Orth, Margaret Rooch, Gladys Blake, Granville Kurnitz.

1940 FORTY LITTLE MOTHERS. 94 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Harry Rapf (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Dorothy Yost, Ernest Pagano d'après l'histoire de Jean Guitton. **Phot. :** Charles Lawton. **Interprétation :** Eddie Cantor, Judith Anderson, Ralph Morgan, Rita Johnson, Bonita Granville, Diana Lewis, Nydia Westman, Margaret Early, Martha O'Driscoll, Charlotte Munier, Louise Seidel, Baby Quintanilla.

1940 STRIKE UP THE BAND. 121 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** John Monks, Fred Finklehoffe. **Phot. :** Ray June. **Mus. :** George Stoll, Roger Edens. **Lyrics :** Roger Edens, Arthur Freed, Ira Gershwin. **Interprétation :** Judy Garland, Mickey Rooney, Paul Whiteman et son orchestre, William Tracy, June Preisser, Larry Nunn, Margaret Early, Ann Shoemaker, Francis Pierlot, Virginia Brissac, George Lessey, Enid Bennett, Howard Hickman, Sarah Edwards, Milton Kibbee, Helen Jerome Eddy.

1941 BLONDE INSPIRATION. 72 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** B.P. Fineman (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Marion Parsonnet d'après la pièce de John Cecil Holm. **Mus. :** Bronislau Kaper. **Interprétation :** John Shelton, Virginia Grey.

1941 ZIEGFELD GIRL. 131 min. **Réal. :** Robert Z. Leonard. **Prod. :** Pandro S. Berman (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Marguerite Roberts, Sonya Levien d'après l'histoire de W. Anthony McGuire. **Chor. :** BUSBY BERKELEY. **Interprétation :** Judy Garland, Hedy Lamarr, Lana Turner.

1941 LADY BE GOOD. 110 min. **Réal. :** Norman Z. McLeod. **Prod. :** Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Jack McGowan, Kay van Riper, John McClain d'après l'histoire de Jack McGowan. **Mus. :** Georgie Stoll (D), Leo Arnaud, George Bassman, Conrad Salinger (O). **Chor. :** BUSBY BERKELEY. **Interprétation :** Eleanor Powell, Ann Sothern, Robert Young.

1941 BABES ON BROADWAY. 118 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Fred Finklehoffe, Elaine Ryan d'après l'histoire de Fred Finklehoffe. **Phot. :** Lester White. **Mus. et lyrics :** Ralph Freed, E. Y. Harburg, Roger Edens, Harold Rome, Al Stillman, Burton Lane, Vincente Paiva. **Interprétation :** Judy Garland, Mickey Rooney, Fay Bainter, Ray McDonald, Virginia Weidler, Alexander Wollcott, Richard Quine, Ann Rooney, Donald Meek, Luis Alberni.

1941 BORN TO SING 82 min. **Réal. :** Edward Ludwig. **Prod. :** Frederick Stephani (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Harry Clork, Franz G. Spencer d'après l'histoire de Franz G. Spencer. **Mus. :** Dave Snell, Lennie Hayton (D), Wally Heglin, Leonid Raab (O). **Chor. :** BUSBY BERKELEY. **Interprétation :** Virginia Weidler, Ray McDonald, Leo Gorcey.

1942 CALLING ALL GIRLS. 20 min. **Prod. :** Warner Bros. « Broadway Brevities ». **Chor. :** BUSBY BERKELEY.

1942 FOR ME AND MY GAL. 104 min. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Richard Sherwood, Fred Finklehoffe, Sid Silvers d'après l'histoire de Howard Emmett Rogers. **Phot. :** William Daniels. **Lyrics :** Seymour Brown, Milton Ager, Henry Creamer, Turner Layton, Gus Kahn, Joe Young, Egbert van Alstyne, Chris Smith, Sam Le-


Strike Up the Band.


Lloyd Bacon : 42nd Street (George E. Stone et Warner Baxter).

wis, Walter Donaldson, Howard Johnson, Percy Wenrich. **Mus. :** Roger Edens, Conrad Salinger, George Bassman, Leo Arnaud, George Stoll. **Chor. :** Bobby Connolly. **Interprétation :** Judy Garland, Gene Kelly, George Murphy, Martha Eggerth, Ben Blue, Richard Quine, Lucille Norman, Horace McNally, Keenan Wynn.

1943 THREE CHEERS FOR THE GIRLS. 20 min. **Prod. :** Warner Bros. « Broadway Brevities ». **Chor. :** BUSBY BERKELEY.

1943 GIRL CRAZY. 99 min. **Réal. :** Norman Taurog. **Prod. :** Arthur Freed (M.G.M.). **Scén. :** Fred F. Finklehoffe d'après le musical « Girl Crazy » de Guy Bolton et John McGowan. **Lyrics :** George et Ira Gershwin. **Chor. :** Charles Walters (pour les numéros de Judy Garland), BUSBY BERKELEY (pour le numéro « I Got Rhythm »). **Interprétation :** Mickey Rooney, Judy Garland, June Allyson.

1943 THE GANG'S ALL HERE. 103 mn. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** William Le Baron (20th Century-Fox). **Scén. :** Walter Bullock d'après l'histoire de Nancy Wintner, George Root et Tom Bridges. **Phot. :** Edward Cronjager (Technicolor). **Lyrics :** Leo Robin, Harry Warren. **Mus. :** Alfred Newman (D). **Interprétation :** Alice Faye, Carmen Miranda, Phil Baker, Benny Goodman et son orchestre, Eugene Pallette, Charlotte Greenwood, Edward Everett Horton, Tony de Marco, James Ellison, Sheila Ryan, Dave Willock, Miriam Lavelle, Charles Saggau, George Dobbs, Leon Belasco.

1946 CINDERELLA JONES. 92 mn. **Réal. :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Alex Gottlieb (Warner Bros). **Scén. :** Charles Hoffman d'après l'histoire de Philip Wylie. **Phot. :** Sol Polito. **Lyrics :** Jule Styne, Sammy Cahn. **Mus. :** Ray Heindorf, Frank Perkins (O), Leo F. Forbstein (D). **Interprétation :** Joan Leslie, Robert Alda, S. Z. Sakall, Edward Everett Horton, Julie Bishop, William Prince, Charles Dingle, Ruth Donnelly, Elisha Cook Jr., Hobart Cavanaugh, Charles Arnt, Chester Clute, Ed Gargan, Margaret Early, Johnny Mitchell, Mary Dean, Monte Blue, Marianne O'Brien, Marion Martin.

1949 TAKE ME OUT TO THE BALL GAME. (cf. fiche complète in **Filmographie Betty Comden/Adolph Green).**

1950 TWO WEEKS - WITH LOVE (Les Heures tendres). 92 min. **Réal. :** Roy Rowland. **Prod. :** Jack Cummings (M.G.M.). **Scén. :** John Larkin, Dorothy Kingsley d'après l'histoire de John Larkin. **Lyrics :** Sidney Baynes, Alfred G. Robyn, Thomas G. Railey, Lucien Denny, Roger Lewis. **Mus. :** Leo Arnaud (O), Georgie Stoll (D). **Chor. :** BUSBY BERKELEY (qui dirige le numéro « Ada Daba Honeymoon », avec Debbie Reynolds et Carleton Carpenter). (Technicolor). **Interprétation :** Jane Powell, Ricardo Montalban, Louis Calhern.

1951 CALL ME MISTER. 96 min. **Réal. :** Llyod Bacon. **Prod. :** Fred Kohlmar (20th Century-Fox). **Scén. :** Albert E. Lewin, Burt Styler d'après la revue musicale de Harold J. Rome et Arnold M. Auerbach. **Lyrics :** Harold J. Rome, Arnold M. Auerbach. **Mus. :** Leigh Harline, Earle Hagen, Herbert Spencer (O), Alfred Newman (D). **Chor. :** BUSBY BERKELEY. (Technicolor.) **Interprétation :** Betty Grable, Dan Dailey, Dale Robertson.

1951 TWO TICKETS TO BROADWAY (Les Coulisses de Broadway). 106 min. **Réal. :** James V. Kern. **Prod. :** Howard Hughes (Radio Keith Orpheum). **Scén. :** Sid Silvers, Hal Kanter d'après l'histoire de Sammy Cahn. **Mus. :** Walter Scharf, Constantin Bakaleinikoff (D). **Chor. :** BUSBY BERKELEY. (Technicolor.) **Interprétation :** Tony Martin, Janet Leigh, Gloria de Haven.

1952 MILLION DOLLAR MERMAID (La Première Sirène). 115 min. **Réal. :** Mervyn Le Roy. **Prod. :** Arthur Hornblow (M.G.M.). **Scén. :** Everett Freeman. **Mus. :** Adolph Deutsch. **Chor. :** BUSBY BERKELEY. (Technicolor.) **Interprétation :** Esther Williams, Victor Mature, Walter Pidgeon.

1953 SMALL TOWN GIRL. 93 min. **Réal. :** Leslie Kardos. **Prod. :** Joe Pasternak (M.G.M.). **Scén. :** Dorothy Cooper, Dorothy Kingsley d'après l'histoire de Dorothy Cooper. **Lyrics :** Leo Robin, Nicholas Brodszly. **Chor. :** BUSBY BERKELEY. (Technicolor.) **Interprétation :** Jane Powell, Ann Miller, Bobby Van.

1953 EASY TO LOVE (Désir d'amour). 96 min. **Réal. :** Charles Walters. **Seconde équipe :** BUSBY BERKELEY. **Prod. :** Joe Pasternak (M.G.M.). **Scén. :** Laslo Vadnay, William Roberts d'après l'histoire de Laslo Vadnay. **Phot. :** Ray June (Technicolor). **Interprétation :** Esther Williams, Van Johnson, Tony Martin, John Bromfield, Edna Skinner, King Donovan, Paul Bryar, Carroll Baker, Eddie Oliver, Benny Rubin, Cyd Charisse.

1954 ROSE MARIE (Rose-Marie). 106 min. **Réal. :** Mervyn Le Roy. **Seconde équipe :** BUSBY BERKELEY (qui réalise tout le ballet indien dansé par Joan Taylor). **Prod. :** Mervyn Le Roy (M.G.M.). **Scén. :** Ronald Millar, George Froeschel d'après le musical de Oscar Hammerstein et Otto A. Harbach. **Phot. :** Paul Vogel (Eastmancolor - Cinemascope). **Lyrics :** Paul Francis Webster, Rudolph Friml, George Stoll, Herbert Baker, Oscar Hammerstein, Otto A. Harbach. **Mus. :** Rudolph Friml, Herbert Stothart. **Interprétation :** Ann Blyth, Howard Keel, Fernando Lamas, Bert Lahr, Marjorie Main, Joan Taylor, Ray Collins, Chief Yowlachie, Abel Fernandez.

1962 JUMBO / BILLY ROSE'S JUMBO (Jumbo la sensation du cirque / La Plus belle fille du monde). 125 min. **Réal. :** Charles Walters. **Seconde équipe :** BUSBY BERKELEY (qui réalise tous les numéros de cirque). **Prod. :** Joe Pasternak, Martin Melcher, Roger Edens (M.G.M.). **Scén. :** Sidney Sheldon d'après le musical de Ben Hecht et Charles MacArthur. **Phot. :** William H. Daniels (Metrocolor - Panavision). **Mus. et lyrics :** Richard Rodgers et Lorenz Hart. **Interprétation :** Doris Day, Stephen Boyd, Jimmy Durante, Martha Raye, Dean Jagger, Joseph Waring, Lynn Wood, Charles Watts, James Chandler, Robert Burton, Wilson Wood, Norman Leavitt, Grady Sutton, Robert B. Williams, Ron Henon, The Carlisles, The Pedrolas, The Wazzans, Billy Barton, Corky Cristiani, Victor Julian, Richard Berg, Joe Monahan, Miss Lani, Adolphe Dubsky, Pat Athony, Janos Prohaska, The Barbettes, Sidney.



BETTY COMDEN ET ADOLPH GREEN DANS « A PARTY » (SCENE DE « MYSTERIOUS LADY »)



L'écriture musicale

entretien avec Betty Comden et Adolph Green par Jean-François Hauduroy

C'est à la MGM, autour du producer Arthur Freed dont on ne dira jamais assez l'importance, que Betty Comden et Adolph Green écrivirent les scénarios qui furent pour beaucoup dans la réussite des chefs-d'œuvre de Minnelli, Donen et Kelly. En cela, quant à l'importance de leur rôle et quant au théâtre de celui-ci, leur carrière se trouve rencontrer celle de Busby Berkeley. Nous avons donc jugé opportun de joindre au sien ce précieux témoignage sur leur œuvre, sans doute, mais aussi sur un genre et déjà : une époque...

Cahiers Comment avez-vous débuté ?

Betty Comden Nous avons d'abord voulu devenir comédiens et nous nous sommes rencontrés alors que nous cherchions l'un et l'autre du travail au théâtre. Peu après, nous avons fait la connaissance de Judy Holliday. Avec elle et deux autres jeunes aspirants comédiens, nous avons formé un groupe nommé « The Revuers ». Comme nous ne trouvions aucun engagement sur scène, nous avons débuté au « Village Vanguard », un petit club de Greenwich Village qui était alors installé dans une cave. Ce n'était pas une boîte de nuit à cette époque : on n'y servait pas d'alcool. Les jeunes poètes des années 20 et 30 venaient y réciter leurs œuvres, mais le propriétaire voulut changer de formule, et c'est ainsi que nous avons commencé à interpréter nos spectacles le dimanche soir.

Adolph Green Nous les écrivions nous-mêmes, car nous ne pouvions pas nous permettre le luxe de payer des auteurs. Le propriétaire, Max Gordon, qui possède toujours le « Village Vanguard », nous mit bientôt à l'affiche cinq soirs par semaine. En effet, venus de Broadway et des milieux théâtraux et littéraires de New York, les gens s'étaient mis soudain à accourir pour assister à nos spectacles. Nous avons eu là un auditoire idéal, très représentatif de la culture américaine. Ainsi, notre histoire, d'une certaine façon, ressemble beaucoup à celle d'une comédie musicale de cette époque. D'ailleurs, plusieurs films — nous nous en sommes aperçus plus tard — ont été inspirés par notre aventure. On aurait pu l'intituler « Les Gosses de Greenwich Village »...

Comden ... ou « Des Jeunes Gens dans une Cave »...

Green Mais nous avons dû continuer à lutter pendant plusieurs années. Nous avons écrit et joué de nombreux spectacles. Nous avons fait aussi de la radio. Pendant un an et demi, nous avons présenté un show d'une demi-heure dont nous écrivions le sujet, la musique et les chansons et que notre groupe interprétait — tout cela, à cette époque, pour très peu d'argent. Aujourd'hui, avec la télévision, nous serions devenus célèbres en un soir et notre fortune aurait été faite, ou nous aurions disparu sans laisser de traces. Finalement, notre groupe se disloqua. Judy Holliday devint bientôt une célèbre comédienne et nous écrivîmes enfin notre premier spectacle pour le théâtre. C'était « On the Town », dans lequel nous jouions et qui fut monté en collaboration avec Léonard Bernstein et Jerome Robbins.

Cahiers « On The Town » était inspiré par « Fancy Free », le ballet de Robbins ?

Green Seulement dans la mesure où il s'agissait de trois marins, et aussi parce que les talents de Bernstein et de Robbins avaient été découverts lorsque ce ballet fut créé. On peut dire qu'ainsi « On the Town » a été effectivement inspiré par « Fancy Free ».

Comden Je jouais le rôle de Claire, l'anthropologiste, et Adolph interprétait celui d'Ozzie, le marin. Dans le film, c'est Jules Munshin qui a repris ce rôle et Ann Miller celui de Claire.

Green Mais leurs numéros à l'écran n'étaient pas les mêmes que ceux que nous avons faits sur scène.

Comden C'est la dernière fois que nous avons joué un spectacle, à l'exception de « A Party » qui a été présenté à New York il y a quelques années. C'était un « one man, one woman show » dans lequel se trouvaient réunis des sketches écrits au cours des années passées. Les uns étaient extraits de nos spectacles du « Village Vanguard », les autres de nos plus récents spectacles.

Green Nous avons eu un étonnant succès tant du point de vue de la critique que de celui du public. Etonnant dans la mesure où nous n'avions rien prévu de semblable. Nous n'avions consacré que peu de temps à préparer ce spectacle : un après-midi et une soirée, plus une journée entière pour le répéter.

Comden Nous avions d'abord envisagé de ne le présenter que deux dimanches soirs seulement dans une petite salle du Village, mais le directeur du Theater Guilde le vit et décida de le remonter à Broadway.

Cahiers Pour en revenir à *On the Town*, connaissiez-vous à cette époque Gene Kelly et Stanley Donen ?

Green Oui. Nous les connaissions depuis des années. Ce sont de très vieux amis.

Comden Ils étaient déjà sous contrat à la M.G.M. avant que nous n'allions nous-mêmes à Hollywood. Gene Kelly avait beaucoup de succès comme comédien. Stanley, qui avait été danseur, était son

assistant. Arthur Freed décida de leur laisser faire un film ensemble. Ce fut le premier film que Stanley mit, ou plutôt co-mit en scène.

Green Nous nous sommes merveilleusement entendus avec eux. Ils ont énormément de talent et, comme je vous le disais à l'instant, ce sont de vieux amis. Ils connaissaient aussi bien notre style que nous connaissions le leur. Ainsi, nous nous comprenions sans efforts.

Cahiers C'était la première fois qu'une comédie musicale était partiellement filmée en extérieurs...

Comden Je crois en effet que cela n'avait jamais été tenté auparavant. La séquence du début, qui résume l'esprit du film, cet aperçu très cinématographique de New York vu par les trois marins, a été tournée ici-même, à New York. Je me rappelle être allée les voir travailler au Brooklyn Navy Yard, dans la grisaille de l'aube. Peut-être d'ailleurs n'était-ce pas l'aube, et s'il faisait gris, c'était à cause du brouillard... Quoi qu'il en soit, cela traduisait à merveille la poésie d'un matin à New York, et c'était très enthousiasmant.

Green Ils ne sont restés ici que trois ou quatre jours, mais ils avaient eu beaucoup de mal à convaincre les responsables du studio de faire le voyage de New York. On leur avait dit « Pourquoi ne pas tourner ici ? » Et ils avaient répondu avec raison que c'était absolument indispensable. Ces dix premières minutes donnent au film un ton qui subsiste jusqu'à la fin.

Comden Et, à la fin, les plans qui ont été tournés sur place vous laissent sur une vision à la fois très poétique et réaliste de New-York.

Cahiers C'était aussi une des premières fois où les personnages d'une comédie musicale n'appartenaient pas au monde du show business...

Comden Oui. C'était nouveau. Les gens du studio nous ont regardé de travers et nous ont dit « Quoi ? Ces personnages vont se mettre à chanter et à danser dans les rues ? » Jusqu'alors, les héros des films musicaux ne chantaient et ne dansaient que sur scène. Nous voulions, au contraire, les montrer dans le décor de la vie quotidienne.

Cahiers Ne pensez-vous pas, à ce propos, qu'il existe en Amérique des éléments dans la vie quotidienne propres à favoriser le genre de la comédie musicale — qui est finalement plus réaliste dans ses couleurs, ses décors, ses costumes, etc. qu'on ne le croit généralement ?

Comden Oui, c'est sans doute le cas, mais nous n'avons fait aucun effort conscient pour utiliser les éléments dont vous parlez, car nous ne voulions pas tomber dans le folklore.

Green Ce que nous voulons, c'est utiliser délibérément les ressources de la comédie musicale et de la comédie pour exprimer ce que nous avons à dire.

Cahiers Votre collaboration avec Kelly et Donen se poursuit trois ans plus tard avec *Singin' in the Rain*...

Comden Oui. Et, une nouvelle fois, ce fut un grand plaisir que de travailler avec eux. Ce script était en effet rempli de choses un peu folles très difficiles à mettre en scène. Or, tout ce que nous avions imaginé fut entièrement conservé. C'est sans doute une des rares fois où un scénario a été filmé exactement tel qu'il avait été écrit.

Green Nous avons presque crié de joie la première fois que nous avons vu le film. Un rêve s'était réalisé... Comme c'est presque toujours le cas, nous avions travaillé seuls. Ensuite, le script terminé, nous l'avons lu à Gene et à Stanley qui n'en savaient encore pratiquement rien. Il plut beaucoup à Gene et c'est ensuite que nous avons envisagé ensemble certaines corrections.

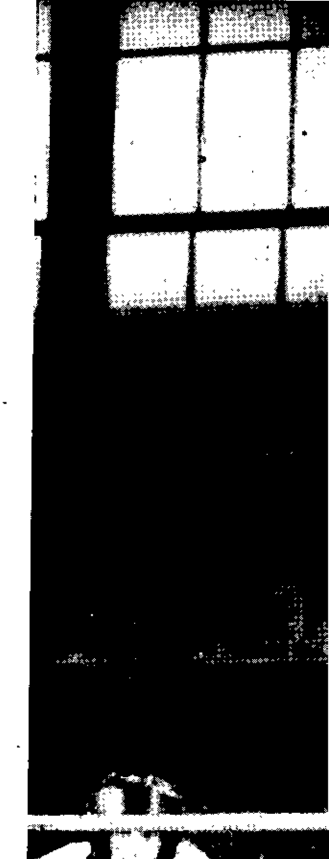
Cahiers Vos échanges de vue avec les metteurs en scène ont donc lieu en général une fois le scénario terminé ?

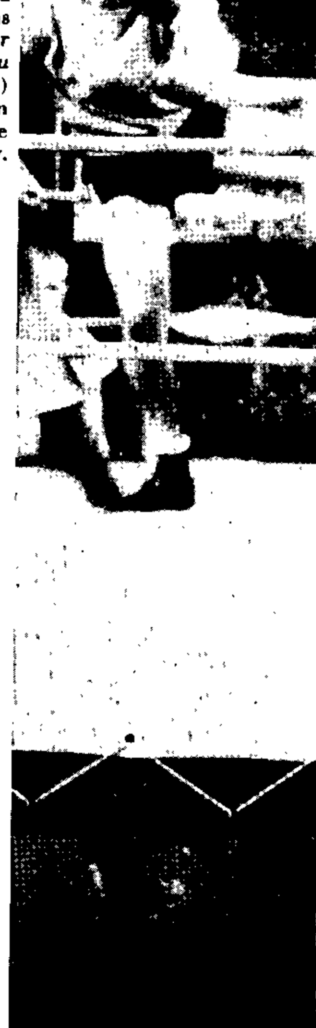
Green Ce fut le cas pour *Singin*. Au début, nous étions terrifiés, car Arthur Freed nous avait demandé une histoire inspirée par les chansons qu'il avait écrites avec N.H. Brown pour les premiers films musicaux tels que *B'way Melody*. Nous avons finalement décidé que la seule façon de nous en sortir était de bâtir une histoire qui serait située à l'époque où ces chansons pleines de charme avaient été créées. Ensuite, nous avons fait appel à nos souvenirs. Nous avons toujours été — et nous sommes toujours — de grands cinéphiles. Nous avons vu là l'occasion unique de montrer la folie de cette époque : celle du passage du muet au parlant. Ainsi que Betty vient de vous le dire, Gene et Stanley sont restés absolument fidèles à notre scénario, renchérissant même sur toutes ces choses un peu folles que nous avions imaginées. Il leur est arrivé, à ce propos, quelque chose d'assez drôle. Ils n'avaient pas indiqué aux monteurs que le décalage entre l'image et la parole dans la séquence de la preview était volontaire. Après avoir attendu plusieurs semaines cette séquence, ils se sont aperçus que, pendant ce temps, les monteurs s'étaient évertués à faire coïncider le son et l'image !

Comden Je voudrais dire quelques mots au sujet d'Arthur Freed... C'est un homme qui soutient à fond les gens qu'il a engagés. Ainsi, dans le cas de *Singin'* qui comporte un long flash-back au début sans compter toutes ces idées un peu folles auxquelles nous avons fait allusion... Eh bien, il a accepté tout cela et, sincèrement, je ne crois pas que beaucoup de producteurs en auraient fait autant.

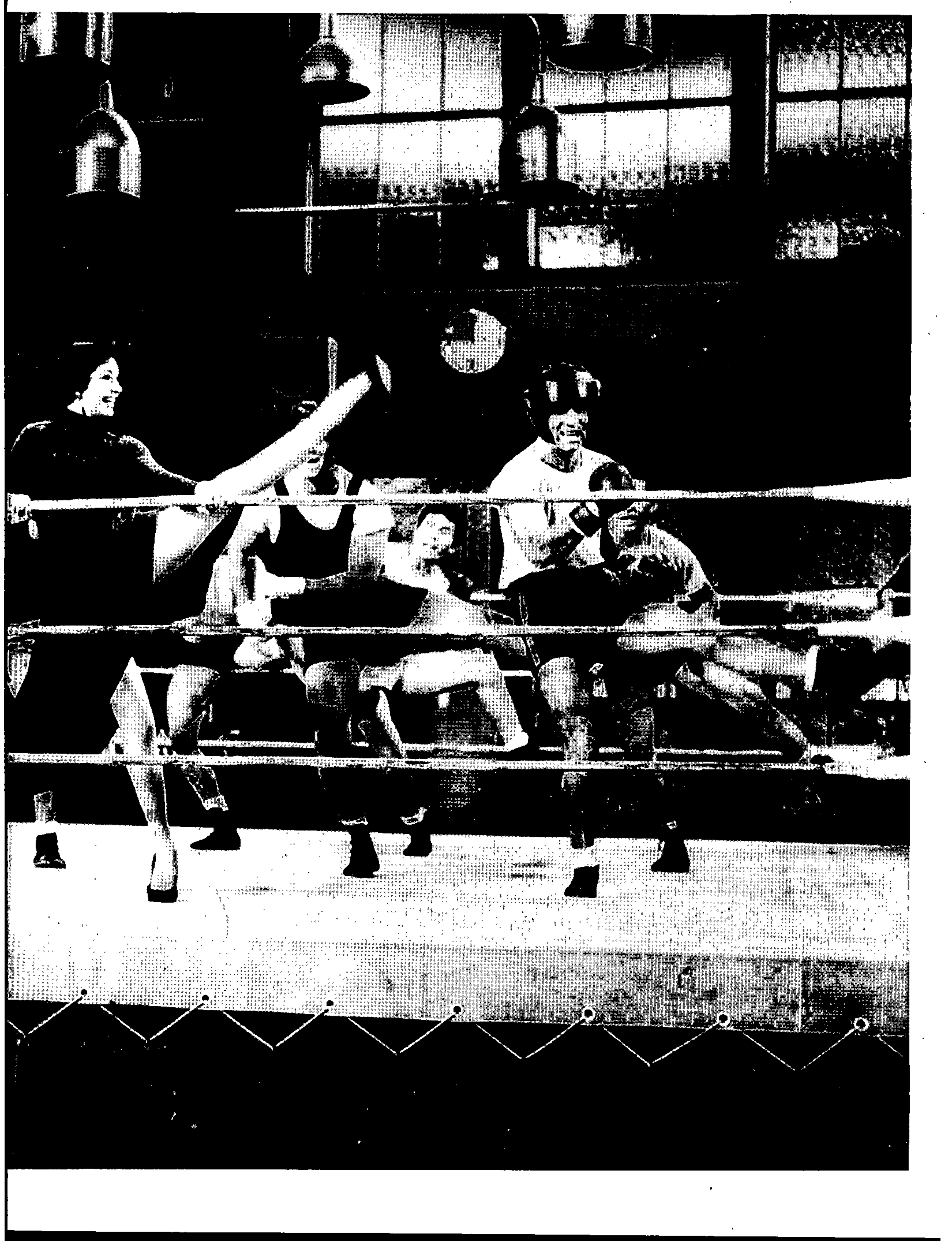
Green Il nous a laissés travailler sans jamais intervenir. Et il approuvait tout ce que nous faisions. Freed était — et il est toujours — un producteur exceptionnel. Il aime les gens qu'il fait travailler et il apprécie leurs talents. Roger Edens était son bras droit à l'époque. Ensemble, ils formaient une équipe incomparable.

Comden Je crois que notre expérience hollywoodienne, à cette époque, demeure à peu près unique. Cela se passait presque comme au théâtre. Nous pouvions donner notre avis sur tout et à tous. Cha-

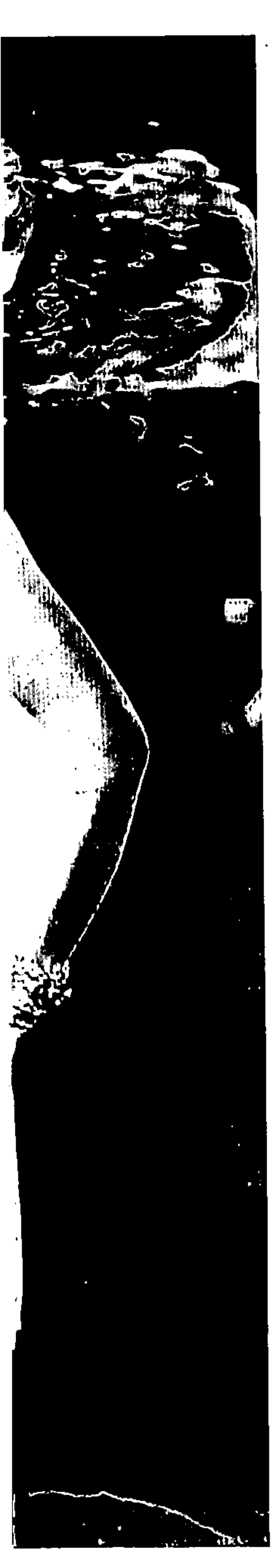




Cyd Charisse dans *It's Always Fair Weather (Beau fixe sur New York)* de Stanley Donen et Gene Kelly.







Debbie Reynolds, Gene Kelly, Jean Hagen dans *Singin' in the Rain* (*Chantons sous la pluie*) de Stanley Donen et Gene Kelly.

cun sait que les scénaristes sont généralement brimés à Hollywood. Les scripts passent de main en main et, à la fin, quarante auteurs ont travaillé sur la même histoire... Pour notre part, nous n'avons jamais connu ces problèmes.

Green Avec Arthur, nous discutions véritablement de tout. Nous n'avions pas l'impression de travailler dans une usine.

Cahiers Il y eut un entracte dans votre collaboration avec Donen et Kelly, puisque ce fut Minnelli qui réalisa *The Band Wagon*...

Comden Oui. De nouveau, on nous donna comme point de départ des chansons — de Howard Dietz et Arthur Schwartz cette fois. Freed nous dit « Allez-y, les enfants, faites-moi quelque chose avec ça ! ». Nous devions aussi écrire ce film pour Fred Astaire, et nous en étions naturellement très heureux. Toutes ces chansons avaient été écrites pour des shows et des revues à grand spectacle. Il était donc difficile de les introduire dans une histoire. Aussi, nous avons finalement décidé d'écrire un scénario dont l'intrigue serait située dans le monde du spectacle. L'une de ces chansons, « By Myself », exprimait merveilleusement, dans cette perspective, l'état d'âme de ce comédien qui se croit fini.

Green C'était une chanson oubliée de Schwartz et Dietz. Elle avait été créée dans un spectacle qu'ils avaient écrit en 1936 : « Between the Devil ». C'est une chanson très émouvante et il nous sembla soudain qu'elle correspondait parfaitement à la situation : Astaire revenant oublié de Hollywood et passant inaperçu à Grand Central.

Comden C'était aussi l'époque où, au théâtre, il y avait des gens comme José Ferrer, qui montaient quatre ou cinq spectacles en même temps. L'idée nous est alors venue d'un comédien de la « vieille école » tombant entre les mains d'un metteur en scène d'avant-garde qui veut absolument charger d'intentions un simple musical.

Green Dans les deux années qui suivirent *The Band Wagon*, il y eut sept pièces qui utilisèrent le thème de Faust d'une façon ou d'une autre !

Cahiers Aviez-vous donné un scénario entièrement achevé à Minnelli ?

Comden Nous le lui avons donné à lire partie par partie et il y eut de grands échanges de vue avec Vincente au fur et à mesure que nous avancions dans notre travail.

Cahiers Minnelli a dit, dans un entretien publié dans les « Cahiers », que le couple de scénaristes interprété par O. Levant et N. Fabray vous avait été au départ inspiré par Garson Kanin et Ruth Gordon...

Green Mis à part le fait que Betty et moi ne sommes pas mariés, c'est à nous que nous avons songé ; nous ne nous sommes jamais inspirés de Kanin et de Gordon. En fait, dans la mesure du possible, nous utilisons toujours des éléments de notre vie personnelle. Ainsi, lorsque Fred Astaire, après avoir chanté « By Myself », arrive dans le hall de Grand Central, Fabray et Levant l'attendent, portant des pancartes sur lesquelles on lit « Tony Hunter Fan Club ». A Hollywood, il y a longtemps, Betty et moi étions des comédiens ratés. Notre groupe était dissous, et nous cherchions en vain du travail. Betty revint à New York pour voir ses parents. Là-dessus, ma mère tomba malade et je revins aussi à New York. J'arrivai à Grand Central, totalement désespéré, mais au moment où je pénétrai dans le hall de la gare, j'ai vu Betty qui m'attendait, portant une pancarte qui proclamait « The Adolph Green Fan Club ! »

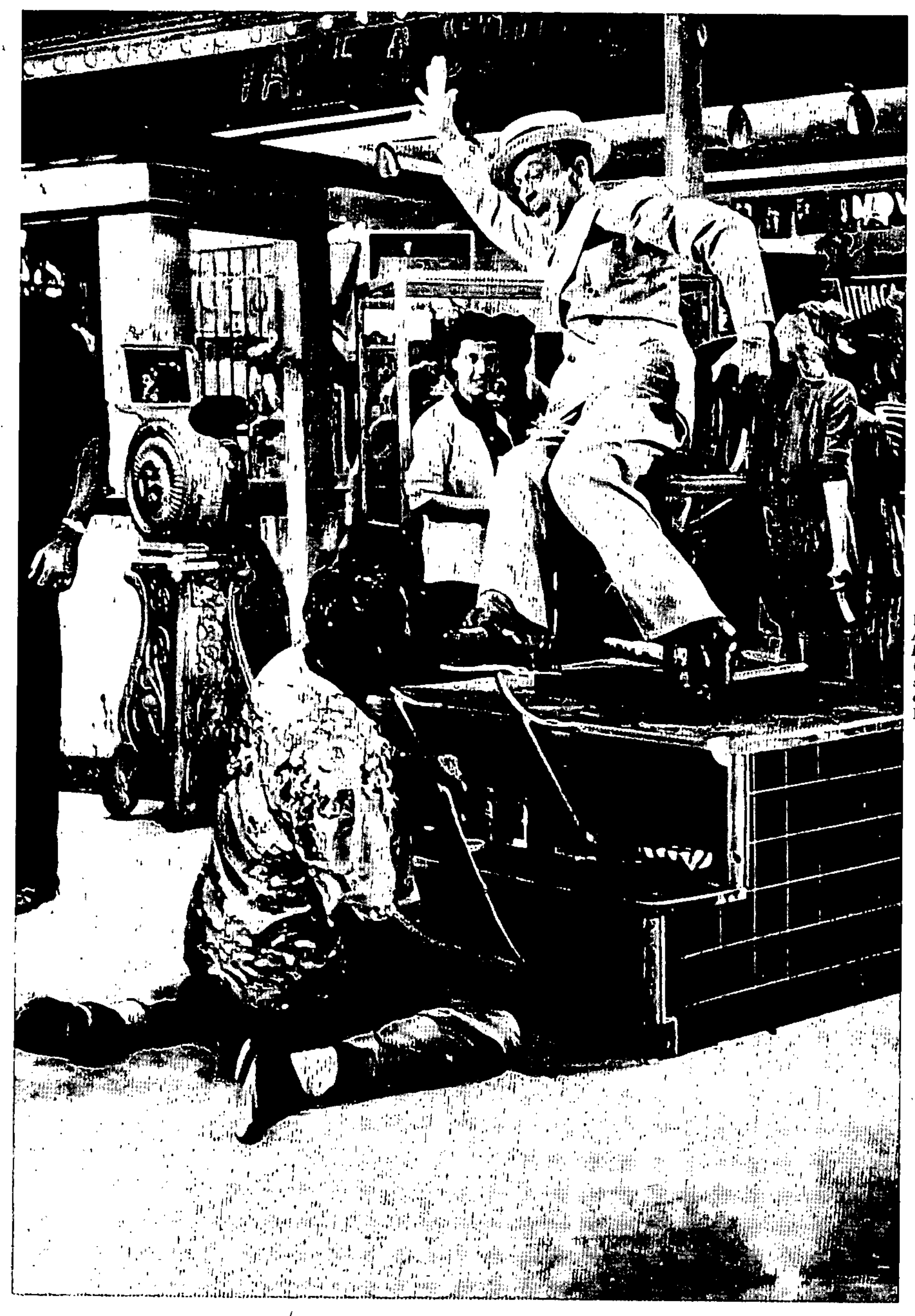
Cahiers Quelle fut l'origine de *It's Always Fair Weather*, votre troisième et dernier film avec Donen et Kelly ?

Comden Nous allions à Hollywood et nous cherchions une idée pour un nouveau show. L'idée nous est alors venue d'écrire quelque chose sur trois camarades de guerre — comme ceux que nous avions montrés quelques années auparavant dans *On the Town*. Nous étions résolus à écrire ce spectacle pour le théâtre, nous avions déjà un début d'intrigue et des personnages en tête lorsque, par hasard, alors que nous cherchions une autre idée pour Gene, nous lui avons raconté cette histoire. Elle lui plut et, à son tour, il la raconta à Freed. Il n'a plus ensuite été question de théâtre et nous sommes restés là-bas pour écrire ce film. Il n'a pas été tourné à New York, ce qui est regrettable. Il est visible, par exemple, que la séquence du début — les scènes devant le bar et la danse avec les boîtes à ordures — a été tournée en studio. Ils auraient bien voulu venir ici, mais cela n'a finalement pas été possible.

Cahiers Le relatif insuccès du film était sans doute dû à son amertume ?

Green Ce qui a dérouté le public, c'est qu'à cette époque le cinéma traversait — mais n'est-ce pas toujours le cas ? — une période de transition. En outre, *It's Always Fair Weather* est sorti discrètement et n'a pas été exploité convenablement. Il a pourtant eu une excellente presse et nous avons figuré sur toutes les listes des « 10 meilleurs films ». Enfin, je pense que les gens ont cru qu'ils l'avaient déjà vu ! Il y avait Cyd Charisse, Gene Kelly, Dan Dailey et ils se sont dits « Ah oui ! j'ai déjà vu ça ! » Cela ressemblait à ces séries de films qu'on faisait autrefois avec Betty Grable et qu'on fait aujourd'hui avec Doris Day. Mais il y a des gens qui regrettent beaucoup l'échec de ce film et qui tiennent à le revoir. Nous avons quelques amis, Groucho Marx par exemple, qui se le font projeter fréquemment... Je crois que c'est le premier film où l'on a fait une violente satire de la télévision, des méthodes de Madison Avenue, etc. Il y avait, à cet égard, le numéro de Dan Dailey, « Situation-wise and Saturation-Wise ».

Comden Nous avons montré un programme de télévision, inspiré par « This is your Life » dans lequel les tragédies personnelles des gens sont plus ou moins exploitées dans un but mercantile.



Fred Astaire dans *Band Wagon* (*Tous en scène*) de Vincente Minnelli.

Green Je crois que nous avons fait aussi quelque chose qui n'a pas été repris souvent depuis : le monologue intérieur en musique : les amis, au restaurant, mal à l'aise, chantant sur l'air du « Danube Bleu »...

Cahiers Vous avez écrit ensuite *Auntie Mame*...

Comden Ce n'est pas un de nos films préférés, mais ce fut un grand succès commercial. Nous avions connu Rosalind Russel dans « Wonderful Town », un spectacle de Broadway dont nous avions écrit les lyrics sur une musique de Léonard Bernstein. Elle y avait obtenu un énorme succès et, plus tard, elle nous demanda d'écrire le scénario de *Auntie Mame* qui avait été également pour elle un grand succès théâtral.

Cahiers Vous avez ensuite retrouvé Minnelli pour *Bells Are Ringing*. Quelle fut l'origine de ce scénario ?

Comden Nous nous étions demandés à quoi le service téléphonique des « Abonnés absents » pouvait bien ressembler... Nous avons d'abord imaginé qu'un service de ce genre ne pouvait être installé que de façon très moderne et que l'opératrice devait être le type même de la secrétaire efficace. Aussi, poussés par notre curiosité, nous sommes allés jeter un coup d'œil sur le service des « Abonnés absents » d'Adolph. A notre grande surprise, nous avons découvert que le service en question était installé dans un sous-sol obscur et sale. L'opératrice était en robe de chambre et portait des bigoudis ! Dans ce décor sinistre, elle passait son temps à recevoir et à transmettre des messages de gens du spectacle, comme Noël Coward, nous-mêmes, etc. Le contraste entre ces deux univers était assez étonnant et nous nous sommes intéressés au personnage d'une opératrice vivant ainsi à travers l'existence de gens connus.

Cahiers Votre dernier film a été *What a Way to Go*...

Comden C'est une histoire que Gene Kelly avait donnée à un producteur, qui nous a chargé ensuite d'écrire le scénario.

Cahiers Vous ne devez pas être très satisfaits du film ?

Comden Nos sentiments sont très mélangés. Je crois que le script était bon, mais le metteur en scène a fait souvent preuve de mauvais goût dans son travail. Tout a été terriblement exagéré. Ainsi, la fille devait demeurer quelqu'un de très simple dont le caractère faisait contraste avec ceux des hommes qui l'entouraient. Or, dans le film, elle évolue au gré des circonstances. Ainsi, dans la séquence du « Gros Budget », l'idée était de la voir dans de courtes scènes, habillée chaque fois d'une robe différente. Le rire devait naître du fait que, contrairement aux scènes précédentes, elle portait des robes invraisemblables dans cette séquence. L'effet que nous avions voulu obtenir a été raté, car le metteur en scène lui a fait porter des toilettes excentriques dans les séquences qui précédaient, au lieu de ménager la surprise. En outre, chaque changement de robe était lourdement souligné et l'appellation « Gros Budget » était répétée sans discernement.

Green Nous avons écrit une lettre à Hollywood pour protester contre les modifications apportées à notre scénario et aussi pour nous élever contre le mauvais goût et la vulgarité dont témoignait ce film.

Cahiers Comment collaborez-vous ?

Comden Nous ne travaillons jamais l'un sans l'autre. Scénarios et dialogues sont notre œuvre commune.

Cahiers Quels sont les metteurs en scène avec qui vous souhaiteriez particulièrement travailler ?

Comden Nous aimerions beaucoup collaborer avec Stanley Kubrick. Ce serait certainement une passionnante expérience. Nous serions heureux également de collaborer avec Richard Quine et avec Tony Richardson — Truman Capote nous a dit beaucoup de bien de *The Loved One*. Enfin, si l'occasion se présentait, nous aimerions travailler en Europe avec François Truffaut et Alain Resnais. (*Propos recueillis au magnétophone.*)

Filmographie

par Patrick Brion

Betty Comden est née Elizabeth Comden à Brooklyn, le 8 mai 1916. Etudes à la Brooklyn Ethical Culture School puis à l'Université de New York dont elle est diplômée. De 1939 à 1944, elle se produit dans des night clubs, avec le groupe « The Revuers ». **Adolph Green** est né le 2 décembre 1915 à New York. Ensemble, ils ont écrit pour Broadway : « On the Town », « Billion Dollar Baby », « Two On the Aisle », « Wonderful Town », « Peter Pan », « Do Re Mi », « A Party », « Bells Are Ringing », « Subways Are For Sleeping ». Notons par ailleurs qu'ils se sont, paraît-il, eux-mêmes représentés dans le couple Oscar Levant-Nanette Fabray de **The Band Wagon**.

1947 GOOD NEWS (Vive l'Amour). 93 mn. **Réal.** : Charles Walters. **Prod.** : Arthur Freed, Roger Edens (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Betty Comden, Adolph Green d'après le musical de Lawrence Schwab, Lew Brown, Frank Mandel, B.G. de Sylva et Ray Henderson. **Phot.** : Charles Schoenbaum (Technicolor). **Déc.** : Cedric Gibbons, Edward Carfagno (a.d.), Edwin B. Willis, Paul G. Chamberlain (s.d.). **Mus. et lyrics** : De Sylva, Brown, Henderson, Comden, Green, Edens, Martin, Blane, Rodgers, Hart. **Mont.** : Albert Akst. **Chor.** : Charles Walters. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, Henri Jaffa. **Ass.** : Al Jennings. **Cos.** : Helen Rose (F), Valles (H). **Interprétation** : June Allyson (Connie Lane), Peter Lawford (Tommy Marlowe), Patricia Marshall (Pat McClellan), Joan McCracken (Babe Doolittle), Ray McDonald (Bobby Turner), Mel Torme (Danny), Robert Strickland (Peter van Dyne III), Donald McBride (Coach Johnson), Tom Dugan (Pooch), Clinton Sundberg (Prof. Burton), Loren Tindall (Beef Kennyon), Connie Gilchrist (Cora), Morris Ankrum (Dean Griswold), Georgia Lee (Flo), Jane Green (Mrs. Drexel). Le lyric « French Lesson », chanté par June Allyson et Peter Lawford est de Betty Comden, Adolph Green (L) et Roger Edens (M).

1949 TAKE ME OUT TO THE BALL GAME (Match d'Amour). 93 mn. **Réal.** : Busby Berkeley. **Prod.** : Arthur Freed. (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Harry Tugend, George Wells, d'après l'histoire de Gene Kelly et Stanley Donen. **Phot.** : George Folsey (Technicolor). **Déc.** : Cedric Gibbons, Daniel B. Cathcart (a.d.), Edwin B. Willis, Henry W. Grace (s.d.). **Mus.** : Adolph Deutsch. **Lyrics** : Betty Comden, Adolph Green, Roger Edens. **Mont.** : Blanche Sewell. **Ass.** : Dolf Zimmer. **Chor.** : Gene Kelly, Stanley Donen. **Eff. spé.** : Warren Newcombe. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, James Gooch. **Séquences « au montage »** : Peter Ballbusch. **Cam.** : Robert Bronner. **Cos.** : Helen Rose (F), Valles (H). **Prod. man.** : Sergei Petschnikoff. **Script sup.** : Les Martinson. **Interprétation** : Frank Sinatra (Dennis Ryan), Esther Williams (Katharine C. Higgins), Gene Kelly (Eddie O'Brien), Betsy Garrett (Shirley Delwyn), Edward Arnold (Joe Lorgan), Jules Munshin (Nat Goldberg), Richard Lane (Michael Gilhuly), Tom Dugan (Slappy Durke). **Lyrics** : (Comden/Green/Edens) : Yes Indeedy - O'Brien to Ryan to Goldberg - It's Fate, Baby, It's Fate - The Right Girl For Me.

1949 THE BARKLEYS OF BROADWAY (Entrons dans la danse). 109 mn. **Réal.** : Charles Walters. **Prod.** : Arthur Freed, Roger Edens (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. et sujet** : Betty Comden, Adolph Green. **Phot.** : Harry Stradling (Technicolor). **Déc.** : Cedric Gibbons, Edward Carfagno (a.d.), Edwin B. Willis, Arthur Krams (s.d.). **Mus.** : Harry Warren. **Lyrics** : Ira Gershwin. **Mont.** : Albert Akst. **Cos.** : Irene (pour Ginger Rogers). Valles (H). **Eff. spéc.** : Warren Newcombe. **Prod. man.** : Hugh Boswell. **Script sup.** : Eylla Jacobus. **Ass.** : Wallace Worsley. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus, Henri Jaffa. **Chor.** : Robert Alton, Hermes Pan (pour le numéro « Shoes With Wings On »). **Truquages** de « Shoes With Wings On » : Irving G. Ries. **Interprétation** : Fred Astaire (Josh Barkley), Ginger Rogers (Dinah Barkley), Oscar Levant (Ezra Millar), Billie Burke (Mrs. Livington Belney), Gale Robbins (Shirlene May), Jacques François (Jacques-Pierre Barredout), George Zucco (Juge), Clinton Sundberg (Bert), Inez Cooper (Pamela Driscoll), Carol Brewster (Gloria Amboy), Wilson Wood (Carry).

1949 ON THE TOWN (Un jour à New York). 98 mn. **Réal.** : Gene Kelly, Stanley Donen. **Prod.** : Arthur Freed, Roger Edens (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Betty Comden, Adolph Green, d'après leur « musical » et « Fancy Free », ballet de Jerome Robbins. **Phot.** : Harold Rosson (Technicolor). **Déc.** : Cedric Gibbons, Jack Martin Smith (a.d.), Edwin B. Willis, Jack D. Moore (s.d.). **Mus.** : Leonard Bernstein. **Lyrics** : Betty Comden, Adolph Green. **Mont.** : Ralph E. Winters. **Ass.** : Jack Gertsman. **Prod. man.** : Hugh Boswell. **Cam.** : Robert Martin. **Script sup.** : Jack Aldworth. **Cos.** : Helen Rose. **Cons. coul.** : Henri Jaffa, James Gooch. **Eff. spéc.** : Warren Newcombe. **Interprétation** : Gene Kelly (Gabey), Frank Sinatra (Chip), Betty Garrett (Brunhild Esterhazy), Ann Miller (Claire Huddesen), Jules Munshin (Ozzie), Vera Ellen (Ivy Smith), Florence Bates (Mme Dilyouska), Alice Pearce (Lucy Shmesler), George Meader (Professeur), Carol Haney (Danseuse en vert), Hans Conried (Maître d'hôtel), Robert B. Williams, Tom Dugan, Peter Chong (Barman asiatique). **Lyrics** : (Comden/Green) : New York, New York - Miss Turnstiles - Prehistoric Man - Come Up to My Place - Main Street - You're Awful On the Town - Count on Me.

1952 SINGIN' IN THE RAIN (Chantons sous la pluie). 103 mn. **Réal.** : Gene Kelly, Stanley Donen. **Prod.** : Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Betty Comden, Adolph Green. **Phot.** : Harold Rosson (Technicolor). **Déc.** : Cedric Gibbons, Randall Duell (a.d.), Edwin B. Willis, Jacques Mapes (s.d.). **Mus.** : Nacio Herb Brown, Roger Edens. **Lyrics** :

Arthur Freed, Al Hoffman, Al Goodhart, Betty Comden, Adolph Green. **Mont. :** Adrienne Fazan. **Chor. :** Gene Kelly, Stanley Donen. **Cos. :** Walter Plunkett. **Interprétation :** Gene Kelly (Don Lockwood), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Millard Mitchell (Simpson), Cyd Charisse (Danseuse), Rita Moreno (Zelda Zanders), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Madge Blake (Dora Bailey), Kathleen Freeman (Phoebe Dinsmore), Dawn Addams (Teresa), Robert B. Williams (Cop), King Donovan (Rod), Paul Moxie (Businessman), Stuart Holmes (Businessman), Ray Teal (Employé), Jimmy Thompson (Le chanteur de « Beautiful Girl »), Del Moore (Le professeur de diction), Charles Evans (Le spectateur irascible qui n'approuve pas le travail des dialoguistes). Le film comporte des stock-shots, en noir et blanc de **The Three Musketeers** de George Sidney. On y reconnait, d'ailleurs, outre Kelly, Lana Turner. Le lyric « Moses » chanté par Gene Kelly et Donald O'Connor est de Betty Comden, Adolph Green (L) et Roger Edens (M).

1953 THE BAND WAGON (Tous en scène). 112 mn. **Réal. :** Vincente Minnelli. **Prod. :** Arthur Freed, Roger Edens (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Betty Comden, Adolph Green et Vincente Minnelli pour le texte du ballet « Girl Hunt ». **Phot. :** Harry Jackson (Technicolor). **Déc. :** Cedric Gibbons, Preston Ames (a.d.), Edwin B. Willis, Keogh Gleason (s.d.). **Mus. et Lyrics :** Howard Dietz, Albert Schwartz, Roger Edens (pour « Girl Hunt »). **Mont. :** Albert Akst. **Ass. :** Jerry Thorpe. **Cons. coul. :** Henri Jaffa, Robert Brower. **Cos. :** Mary Ann Nyberg. **Chor. :** Michael Kidd. **Interprétation :** Fred Astaire (Tony Hunter), Cyd Charisse (Gaby Girard), Oscar Levant (Lester Marton), Nanette Fabray (Lily Marton), Jack Buchanan (Jeffrey Cordova), James Mitchell (Paul Byrd), Robert Gist (Hal Benton), Roy Engel (Reporter), Steve Forrest (Homme dans le train), Douglas Fowley (Commissaire-priseur), Jimmy Thompson (Jimmy), Stuart Holmes (Vieux businessman), Del Moore (Domestique de Tony Hunter), Herbert Vigran (Interlocuteur dans le train), John Lupton et Ava Gardner dans son propre rôle. Cyd Charisse est vocalement doublée par India Adams. Titre de tournage : **I Love Louisa.**

1955 IT'S ALWAYS FAIR WEATHER (Beau fixe sur New York). 102 mn. **Réal. :** Gene Kelly, Stanley Donen. **Prod. :** Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Betty Comden, Adolph Green. **Phot. :** Robert Bronner (Eastmancolor - CinemaScope). **Déc. :** Cedric Gibbons, Arthur Lonergan (a.d.), Edwin B. Willis, Hugh Hunt (s.d.). **Mus. :** Andre Previn. **Lyrics. :** Betty Comden, Adolph Green. **Mont. :** Adrienne Fazan. **Ass. :** Al Jennings. **Cos. :** Helen Rose. **Chor. :** Gene Kelly, Stanley Donen. **Interprétation :** Gene Kelly (Ted Riley), Cyd Charisse (Jackie Leighton), Dan Dailey (Douglas Hallerton), Dolores Gray (Madeleine Bradville), Michael Kidd (Angie Valentine), Jay C. Flippen (Charles Z. Culloran), David Burns (Tim), Peter Leeds, Alex Gerry, Madge Blake, Hal March, Steve Mitchell, Paul Moxie, Frank Richards, Lou Lubin. **Lyrics :** (Previn/Comden/Green) : March, March (G. Kelly, D. Dailey, M. Kidd) - Once Upon a Time (G.K., D.D., M.K.) - Baby you knock me out - Stillman's Gym (L. Lubin et chœur) - The Time for Parting (G.K., D.D., M.K.) - Blue Danube (G.K., D.D., M.K.) - Situation Wise (D.D.) - I Like Myself (G.K.) - Thanks a Lot, but no thanks.

1958 AUNTIE MAME (Ma Tante). 143 mn. **Réal. :** Morton Da Costa. **Prod. :** Robert Fryer, Laurence Carr (Warner Bros.). **Scén. :** Betty Comden, Adolph Green, d'après l'histoire de Patrick Dennis et la pièce de Jerome Lawrence et Robert E. Lee. **Phot. :** Harry Stradling (Technicolor - Technirama). **Déc. :** Malcolm Bert (a.d.), George James Hopkins (s.d.). **Mus. :** Bronislau Kaper. **Mont. :** William Ziegler. **Ass. :** Don Page. **Cos. :** Orry Kelly. **Interprétation :** Rosalind Russell (Auntie Mame), Forrest Tucker (Beauregard Burnside), Coral Browne (Vera Charles), Fred Clark (Mr. Babcock), Roger Smith (Patrick Dennis), Patric Knowles (Lindsay Woolsey), Peggy Cass (Agnes Gooch), Jan Handzlik (Patrick Dennis, enfant), Joanna Barnes (Gloria Upson), Pippa Scott (Pegeen Ryan), Lee Patrick (Mrs. Upson), Willard Waterman (Mr. Upson), Robin Hughes (Brian O'Bannion), Connie Gilchrist (Norah Muldoon), Yuki Shimoda (Ito), Brook Byron (Sally Cato), Carol Veazie (Mrs. Burnside), Henry Brandon (Acacius Page), Margaret Dumont.

1960 BELLS ARE RINGING (Un numéro du tonnerre). 127 mn. **Réal. :** Vincente Minnelli. **Prod. :** Arthur Freed (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Betty Comden, Adolph Green, d'après le musical « Bells Are Ringing », musique de Jule Styne, livret et lyrics de Betty Comden Adolph Green. **Phot. :** Milton Krasner (Metrocolor - CinemaScope). **Déc. :** George W. Davis, Preston Ames (a.d.), Henry Grace, Keogh Gleason (s.d.). **Mont. :** Adrienne Fazan. **Ass. :** William McGarry. **Cons. coul. :** Charles K. Hagedon. **Eff. spéc. :** A. Arnold Gillespie, Lee LeBlanc. **Cos. :** Walter Plunkett. **Chor. :** Charles O'Curran. **Interprétation :** Judy Holliday (Ella Peterson), Dean Martin (Jeffrey Moss), Fred Clark (Larry Hastings), Edie Foy jr (J. Otto Prantz), Jean Stapleton (Sue), Ruth Storey (Gwynne), Dort Clark (Inspecteur Barnes), Frank Gorshin (Blake Barton), Ralph Roberts (Francis), Valerie Allen (Olga), Steven Peck (Premier gangster), Bernie West (Docteur Joe Kitchell), Nancy Walters (Actrice), Gerry Mulligan (Le cavalier d'Ella), Oliver Blake (Ludwig Smiling), Richard Collier (Homme dans la rue), Frank Richards (Homme dans la rue), Joe McTurk (Homme dans la rue), Lenny Bremmen (Homme dans la rue), Stuart Holmes (Vieil homme dans le parc), Hal Linden (« Midas »), Jacqueline Green, Barbara Hines, June Kirby, Suzanne Ames, Sandy Warner, Karen Scott, Susan Avery (Sept girls à la party chez Hastings). **Lyrics :** (Styne/Comden/Green) : Ouverture (Chœur) - It's a Perfect Relationship (J. Holliday) - Do It Yourself (D. Martin) - It's a Simple Little System (E. Foy, Chœur) - Better than a Dream (J.H., D.M.) - I met a Girl (D.M., Chœur) - Just in Time (D.M., J.H., Chœur) - Drop that Name (J.H., Chœur) - The Party's Over (J.H., Chœur) - The Midas Touch (H. Linden, Chœur) - Finale (Chœur).

1964 WHAT A WAY TO GO (Madame Croque-Maris). 111 mn. **Réal. :** J. Lee Thompson. **Prod. :** Arthur P. Jacobs (20th Century-Fox). **Scén. :** Betty Comden, Adolph Green, d'après l'histoire de Gwen Davis. **Phot. :** Leon Shamroy (DeLuxeColor-CinemaScope). **Déc. :** Jack Martin Smith, Ted Haworth (a.d.), Walter M. Scott, Stuart A. Reiss (s.d.). **Mus. :** Nelson Riddle. **Lyrics. :** Betty Comden, Adolph Green, Jule Styne. **Mont. :** Marjorie Fowler. **Chor. :** Gene Kelly. **Cos. :** Edith Head. **Ass. :** Fred R. Simpson. **Interprétation :** Shirley Mac Laine (Louisa), Paul Newman (Larry Flint), Robert Mitchum (Rod Anderson), Dean Martin (Leonard Crawley), Gene Kelly (Jerry Benson), Robert Cummings (Dr. Steffanson), Dick van Dyke (Edgar Hopper), Reginald Gardiner (Painter), Margaret Dumont (Mrs. Foster), Lou Nova (Trentino), Fifi d'Orsay (Baronne), Maurice Marsac (Rene), Wally Vernon (Agent), Jane Wald (Polly), Lenny Kent (Avocat hollywoodien) et le singe Candy.

Filmographie établie par Patrick Brion.





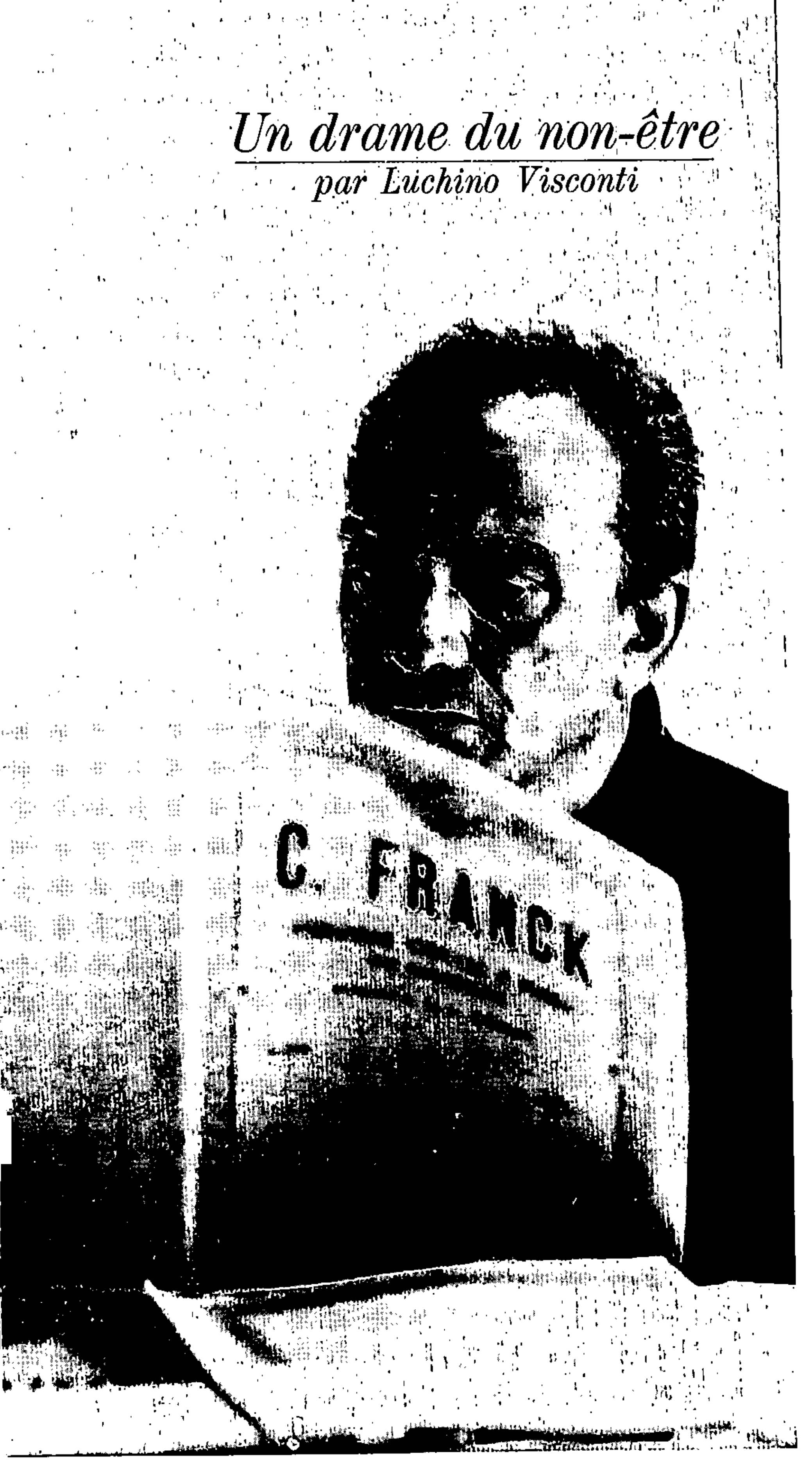
FRED ASTAIRE, NANETTE FABRAY ET JACK BUCHANAN DANS « BAND WAGON »



TOURNAGE DE «VAGHE STELLE DELL'ORSA» : CLAUDIA CARDINALE, LUCHINO VISCONTI

Un drame du non-être

par Luchino Visconti



Je voudrais avant tout préciser les raisons pour lesquelles j'ai toujours parlé à contrecœur de mes films en général et de « Vaghe stelle dell'Orsa... » en particulier. Quand je parle de cinéma, je préfère m'en tenir à des opinions d'ordre général, même sur mon propre travail. C'est là une forme de respect envers le public que l'on calomnie en croyant qu'il ne va au cinéma que pour suivre une histoire et en connaître le dénouement. En réalité, le spectateur d'aujourd'hui achète un billet pour savoir également ce que l'auteur a voulu lui dire, et pour le savoir grâce à un écran, non à des déclarations.

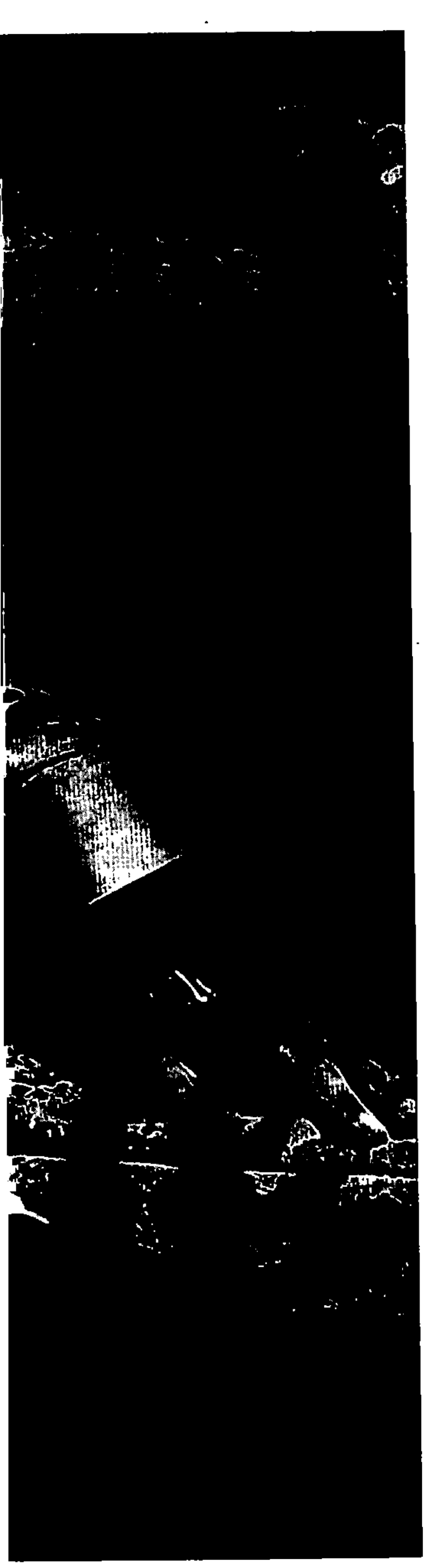
Dans le cas de « Vaghe stelle dell'Orsa... » je crois cependant avoir battu tous les records de laconisme, mais, devant une fois au moins respecter les règles du jeu qui veulent que le cinéaste dise « ce qu'est » son film et « pourquoi » il l'a fait, il me faut ajouter quelque chose. C'est pourquoi je réponds à la première question : ce film est un « policier » inhabituel. On a parlé d'une « Electre moderne », mais pour expliquer ce que j'entends par « policier », c'est une autre tragédie classique que je citerai : « Œdipe Roi », un des premiers « policiers » ; le coupable y est le personnage le moins soupçonnable (Œdipe se définit lui-même au début de la tragédie comme « le seul étranger »).

Peut-être les spectateurs de l'époque de Sophocle quittaient-ils le théâtre convaincus que le vrai coupable n'était pas Œdipe, mais la fatalité ; cette explication commode ne suffit pas au spectateur contemporain. Il ne disculpe Œdipe que dans la mesure où il se sent lui-même concerné, presque coupable.

Ainsi dans mon film, il y a des morts et des responsables présumés, mais il n'est pas dit que ce sont les vrais coupables et les vraies victimes. En ce sens, la référence que j'ai moi-même faite à « L'Orestie » n'est rien d'autre qu'une référence commode. Prenons par exemple Sandra et Gilardini : elle, ressemble à Electre en raison des circonstances qui déterminent sa conduite, lui, à Egisthe par sa situation hors de la cellule familiale, mais il s'agit là d'analogies schématiques. Sandra possède les traits du justicier, Gilardini ceux de l'accusé, mais en réalité, ces rôles pourraient être aussi bien inversés. L'ambiguïté, tel est le véritable aspect de tous les personnages du film sauf un : celui d'Andrew, le mari de Sandra. Il voudrait une explication logique de tout et se heurte au contraire à un monde régi par les plus profondes, contradictoires et inexplicables passions. Ce personnage est le plus proche de la conscience du spectateur, qui, à son tour, précisément parce qu'il est incapable de trouver une explication logique des événements, devrait se sentir en fin de compte directement mis en cause, sommé de se demander non pas tant si la mère et Gilardini sont responsables de la mort du professeur, ou Sandra responsable de celle de Gianni, mais plutôt s'il y a eu faute et



JEAN SOREL



laquelle et si ne se cachent pas en nous une Sandra, un Gianni, un Gilardini.
En somme, un « policier » où tout est clair au début et obscur à la fin, comme chaque fois que quelqu'un s'engage dans la difficile entreprise qui consiste à lire en soi-même avec la certitude hardie de n'avoir rien à apprendre pour se retrouver ensuite aux prises avec l'angoissante problématique du non-être.
Je crois avoir ainsi entamé un commentaire sur le « pourquoi » de mon film. C'est que je suis convaincu — et cela ne date pas d'aujourd'hui — que l'une des manières, et non la moindre, d'observer la société contemporaine, ses problèmes et de tenter d'en chercher une explication qui ne soit ni conventionnelle ni stéréotypée consiste à étudier l'âme de certains de ses personnages représentatifs, réunis d'une façon ou d'une autre et vus sous un certain angle.
Je ne partage donc pas la surprise de ceux qui, intéressés à mon travail, se sont demandés pourquoi j'avais choisi une histoire intimiste presque apparentée au « kammerspiel », après le souffle historique de films comme « Rocco e i suoi fratelli » et » Il Gattopardo ».
Le fait est que si j'ai réussi dans mon projet, « Vaghe stelle dell'Orsa... » ressemblera plus qu'on ne le pense aujourd'hui à mes films précédents et constituera la suite d'un discours que j'ai commencé il y a plus de vingt ans. Du vieux « kammerspiel » de Mayer et Lupu Pick, le film n'aura retenu que la relative unité de temps et de lieu, le conflit dramatique fortement accentué, la fréquence des gros plans, autant de choses tout à fait accidentelles.
Toute mon attention s'est en fait portée sur la conscience de Sandra, sur son malaise moral, sur cela même qui anima naguère Ntoni, Livia, Rocco ou le prince Salina. Et si ailleurs je me suis servi d'un bal, d'une bataille, d'un phénomène d'émigration intérieure, de la conquête du pain quotidien, c'est ici l'ancienne énigme étrusque qui m'a stimulé — Volterra, qui en est l'expression parfaite —, le complexe de supériorité de la race juive, un personnage de femme.
Tels sont les éléments « historiques » fondamentaux et dans une certaine mesure essentiels qui ont déterminé la naissance de mon film, tout comme les éléments psychologiques : l'exigence avouée de justice et de vérité, l'insatisfaction sentimentale et sexuelle de Sandra, sa crise matrimoniale, comme enfin le drame familial (commun aux personnages cités plus haut de mes autres films).
Poussée par « l'incident » (le retour à la maison paternelle) la conscience de Sandra entreprend le difficile cheminement à la recherche de la vérité, une vérité profondément différente de celle en laquelle elle croyait être fermement enracinée, une vérité pénible et que peut-être un tel personnage ne parviendra jamais à conquérir tout à fait.
Ainsi, Sandra et ses victimes (ou ses persécuteurs) trouvent une place dans le cadre de la société contemporaine, ou bien découvrent que pour eux il n'y a plus place. Et, à travers leur tragédie, ils aident à mieux comprendre dans sa réalité notre situation historique, son sens.
S'il m'est permis de reprendre un thème qui me fut cher au début de ma carrière, je dirai qu'aujourd'hui plus que jamais m'intéresse un cinéma anthropomorphiste. « Vaghe stelle dell'Orsa... » est une confirmation — non pas une exception — de cet intérêt prédominant. Voilà « pourquoi » j'ai fait ce film.
Et pour terminer cette présentation, offrons au lecteur quelques curiosités, quelques menues informations.
En ce qui concerne son élaboration, c'est-à-dire le passage « du sujet au film », « Vaghe stelle dell'Orsa... » a peut-être été mon film le plus difficile. Comme on pourra le remarquer à la lecture des textes (1), beaucoup de choses ont changé lors même des prises de vue. Cela est dû au fait que la matière du film s'est précisée de jour en jour. Je dois dire qu'y ont contribué d'une part le séjour lui-même à Volterra : l'ambiance du palais Inghirami où j'ai tourné la plupart des scènes, la lente progression de l'automne au cours du tournage ; et d'autre part la connaissance croissante des acteurs dont certains avaient été choisis au dernier moment. Pour la protagoniste, j'avais en fait toujours pensé à Claudia Cardinale. Le personnage de Sandra avait même été écrit à partir d'elle, et non seulement de ce que cèle d'énigmatique l'apparente simplicité de cette actrice, mais encore de son physique (le visage en particulier) apparenté à l'image des femmes étrusques telle qu'elle nous a été transmise. Il n'y a pas eu de problème non plus pour avoir ma chère amie Marie Bell dans le rôle de la mère, ni pour avoir Ricci dans celui de Gilardini. Il fut plus difficile de trouver Gianni. Je n'avais jamais travaillé avec Sorel, et, une fois choisi, j'ai dû apprendre à le connaître, adapter en conséquence le personnage de Gianni jour après jour. Plus aventureux encore fut le choix de Michael Craig, arrivé en Italie la veille du début du tournage. Là encore le même problème se posa mais je pense que cette gestation compliquée n'est pas du tout accidentelle. Peut-être était-ce dans la nature même du film de devoir naître d'une manière laborieuse, ainsi que s'expliquent ses personnages : laborieusement. Le titre lui-même n'est guère problématique. J'ai déjà raconté comment il est né, j'ajouterai maintenant que j'en suis d'autant plus satisfait qu'il a été adopté dans les pays étrangers bien qu'au départ on l'ait trouvé trop difficile à prononcer.
Et voilà tout. Que peut dire un cinéaste de son film sans excès de zèle ni présomption ? Jean Renoir qui dès son jeune âge fut un céramiste passionné, avait coutume de dire que la céramique et le cinéma ont ceci en commun : l'auteur sait toujours ce qu'il veut faire, mais

une fois l'œuvre mise au four, il ne sait jamais très bien s'il la retrouvera telle qu'il l'a voulue ou pour le moins partiellement différente. J'ai laissé longtemps au four « Vaghe stelle dell'Orsa... ». La gestation a été longue et long également, une fois le tournage terminé, le temps qui s'écoula avant le montage. Personne n'est aujourd'hui plus anxieux que moi de savoir si cet incertain « agglomérat d'âmes » aura eu le bon degré de cuisson.

Et, pour finir, un remerciement à tous mes collaborateurs, des « habitués » (mes assistants, les décorateurs, la couturière, le monteur; et surtout la scénariste) aux « novices » (l'opérateur, le directeur de production et son entourage, les responsables du son). Si ce film complexe et torturé est né de la manière la plus simple et sereine possible, c'est à eux que je le dois.

Luchino VISCONTI.

(1) Préface à l'édition de « Vaghe stelle... » chez Cappelli, 1965. Traduction de Marianne di Vettimo et Jacques Bontemps.)

Les absences de Sandra
par Jean Collet

Dans son appartement de Genève, un jeune couple reçoit des amis. La maitresse de maison (Claudia Cardinale) *joue* son rôle. Elle parle français, sourit un peu trop, s'anime un peu trop dans le grand salon. Jusqu'à cet instant où sur la musique des voix, une autre musique se détache : le prélude de César Franck dont le romantisme violent déferle en quelques mesures. Soudain, le regard de Sandra se fixe et se perd à la fois. La caméra s'arrête sur elle en gros plan. Un plan qui n'en finit pas, comme un défi au mystère de ce regard. Dans le mouvement même de notre impatience, le mari, Andrew (Michael Craig) entre dans le champ, brise l'enchantement. « Questa musica » murmure Sandra pour toute réponse, tandis que le piano égrène ses accords déchirants. Visconti enchaîne aussitôt sur le même salon en plan d'ensemble. Les invités qui s'en vont. Les phrases conventionnelles d'au revoir. Le vide soudain de cette pièce immense. Sandra qui s'effondre dans un fauteuil, envoie ses chaussures en l'air avec une grâce de petite fille. Son mari qui s'approche d'elle pour l'embrasser. Le rire éclatant et brisé de Claudia Cardinale. Mais au fond de la pièce, la présence indiscrète du maître d'hôtel qui débarrasse la table et interdit déjà tout abandon. Cette gêne furtive qui se glisse à peine dans ce premier instant d'intimité.

Peut-être un grand film se reconnaît-il dès les trois premiers plans. Je ne connaissais jusqu'ici qu'Hitchcock — celui de *Marnie* par exemple, puisqu'il n'est finalement pas si loin de *Vaghe stelle...* — pour rendre une séquence d'introduction aussi dense, aussi nécessaire. Pour tout dire sans rien expliquer, pour capter un moment qui contient à lui seul tout le mystère du film. Mais à la différence d'Hitchcock qui fait appel à la complicité du spectateur, qui entrouvre le mystère pour mieux le faire échapper plus loin, Visconti ferme ce moment sur lui-même. C'est un monde clos que nous venons de surprendre, c'est un secret qui s'est perdu sous nos yeux. Très loin de nous, quand on croyait justement le saisir. Point n'est besoin ici de filmer l'héroïne de dos. Point n'est besoin de la laisser s'éloigner pour tendre notre attention. C'est dans le gros plan même qu'elle est à mille lieues de la caméra, qu'elle nous échappe.

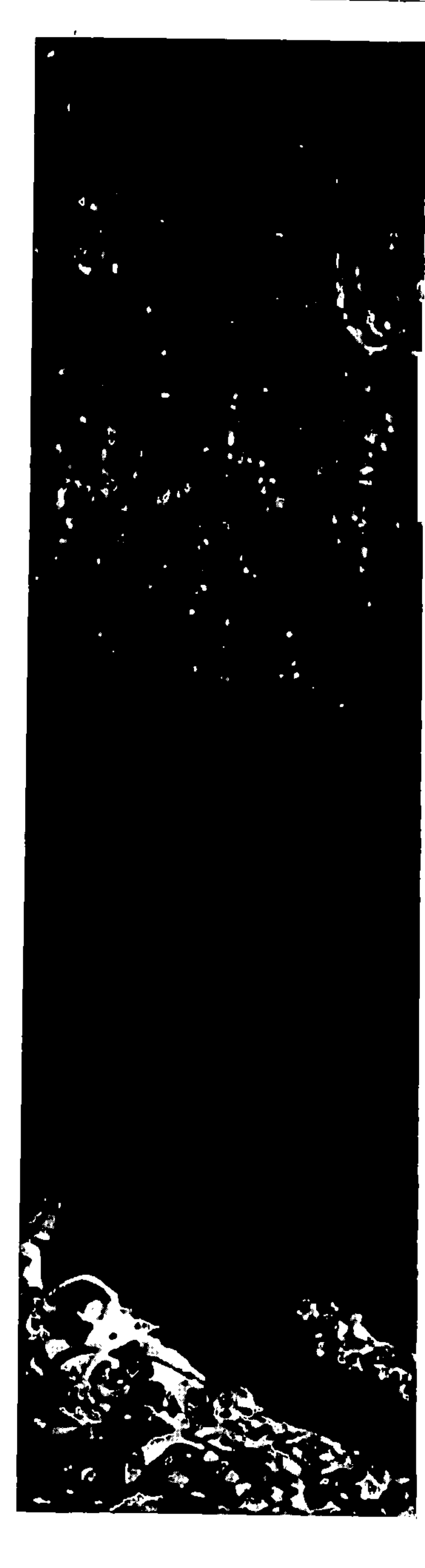
Cette ouverture du film est admirable parce qu'elle est justement le contraire d'une ouverture. Elle expose une absence. Elle fait le noir. Elle est cette petite larme qui noie un instant le regard de Claudia Cardinale, et disparait. C'est à la poursuite de cette petite larme qu'il nous faudra courir, de cette larme fugitive qui peu à peu gagnera le film tout entier. A la vitesse de la musique. Une musique qui n'est pas pour nous mais pour Sandra toute seule.

Vaghe stelle dell'Orsa... est un film court, rapide. Avant même que la blanche BMW nous enlève, le film, lui, a déjà démarré. Mais cette nervosité du récit fait mieux ressentir ces dérapages soudains, ces spasmes inattendus, cette crispation sur un secret. On a l'impression de se jeter dans des pistes sans issue. On démarre. On fonce. On bute contre un mur. On repart. Et l'on se dit alors que cette impression de vitesse était illusoire comme l'impression d'avancer. Le mouvement qui anime le film me fait songer à ces toiles d'araignée qui tremblent lorsqu'un insecte vient de s'y emprisonner et frémit avec l'illusion de se libérer.

Ce frémissement, cette palpitation, c'est d'abord le jeu de l'ombre et de la lumière. A cet égard, il y a une étrange parenté entre *Alphaville* et *Vaghe stelle dell'Orsa... :* tous deux scintillent de toutes leurs étoiles sur fond de nuit. Tous deux sont rythmés par cette même alternance vacillante du noir et du blanc, du jour et des ténèbres, du mensonge et de la vérité. Oscillation douloureuse entre la lumière trop crue, le blanc éblouissant et le noir impénétrable.

Comme toujours chez Visconti, et peut-être plus que jamais, l'influence du milieu, du climat, du décor, pèse sur les êtres. Volterra, c'est un monde confiné derrière des murs, à l'abri des regards. « Tu savais que la lumière avait des effets physiologiques ? » demande un personnage peu après qu'on a vu Gianni changer les ampoules de la maison et juste avant la grande scène où les personnages vont enfin cesser de mentir. Nul symbolisme ici, mais la sourde angoisse grandissante devant l'ombre qui gagne du terrain et qu'il faut battre de vitesse.

L'ombre, l'abîme, l'absence ou plutôt les absences de Sandra. Comme lors de la première séquence, on retrouve tout au long du film ces travellings avant sur le visage de Claudia Cardinale. Nous





CLAUDIA CARDINALE

croyons nous approcher d'un être, mais c'est justement pour découvrir qu'il n'est pas là, que son corps est une enveloppe vide. Peut-être faut-il voir ici le secret de la superbe sensualité que Visconti a su communiquer à son interprète. La chair est présente, mille fois plus présente quand l'esprit est ailleurs, quand les paupières pèsent sur un regard perdu. Quand les voix s'effacent tout autour, creusant le vide à côté de cette peau si vivante, si sensible dans son immobilité.

A la fin de la première scène, Sandra est seule dans sa chambre, sur son lit. La caméra s'approche du visage. La musique de Franck déferle. Enchaîné. Une musique vulgaire de transistor. A travers le viseur de la caméra d'Andrew, c'est une autre Sandra : coquette, fuyante, rieuse que nous regardons. Le même rire qu'après le départ des invités du début. Le rire de quelqu'un qui sort d'un mauvais rêve. Tout le film est dans ces passages, ces inversions.

Absence. Présence. Même alternance angoissante que l'ombre et la lumière. « Il me semble avoir vu quelqu'un » dit Andrew en visitant le château. A cet instant Sandra quitte son mari pour aller dans le sombre parc. La statue voilée du père bat au vent comme un fantôme. Sandra s'arrête. Le visage de Gianni sort de l'ombre, rencontre le visage de Sandra. La silhouette d'Andrew apparaît au fond de l'allée. Plan d'ensemble. Gianni va serrer la main d'Andrew. Sandra les rejoint. Où est la vraie Sandra ? Visconti se garde bien de répondre. Il filme Sandra qui chancelle en même temps que le monde dont elle fait partie. La colline glisse comme celle de *Muriel*. « Vivons ici pour toujours » disait Sandra quelques instants plus tôt. Mais comment prendre racine dans cet univers vacillant ?

Tout film de Visconti est l'histoire d'une illusion. La traversée des apparences. Un voyage au bout de la nuit. Un héros de Visconti est toujours quelqu'un qui entend des voix et s'embarque à leur recherche jusqu'au naufrage. Il s'enfonce dans son rêve jusqu'à l'échec. La Comtesse Sapieri fuit son amant jusqu'au bout de la lâcheté puis débouche enfin de l'autre côté sur la lucidité.

J'ai cité *Senso* un peu au hasard. Profitons-en. Peut-être verra-t-on mieux à partir de ce film la nouveauté radicale de *Vaghe stelle dell'Orsa*... Dans *Senso* nous vivons l'illusion avec les personnages. Tout le film est conduit vers la grande scène de désillusion où nous découvrons en même temps que la Comtesse, le véritable Franz. Nous sommes avec les personnages du côté de la passion jusqu'à la chute brutale.

Dans *Vaghe stelle dell'Orsa*... nous sommes complètement étrangers à la passion de Gianni pour sa sœur. Mieux encore : pas un seul personnage n'est dupe de cette passion. Gianni tente désespérément de reprendre Sandra. Elle faillit, croit sombrer dans cet abîme. Mais elle en est déjà loin. Andrew essaie de comprendre puis lutte contre l'adversaire. Il filme. Et Gianni, lui-même, avoue qu'il s'est délivré de sa passion en écrivant son roman. Ainsi, tout le monde s'éloigne de l'abîme alors qu'il s'entrouvre à peine. Fascination-répulsion se succèdent à une allure accélérée. Travellings avant et arrière correspondent aux deux temps de cette oscillation. Autant dire qu'il n'y a plus ici ni complaisance ni indifférence, mais une lutte passionnée à une distance pleinement maîtrisée.

C'est pourquoi, au contraire de *Senso*, la grande scène de *Vaghe stelle*... (l'explication du frère et de la sœur) n'a plus de valeur dramatique. Elle donne une dernière occasion à Sandra et à Gianni de se mesurer. Elle ne nous apprend rien, ne résoud rien. Aucun coup de théâtre. Le coup de théâtre était au début. Et le film — à l'image de la caméra dans les plans décisifs — progresse à reculons. Du mystère du début, on nous dit seulement qu'il est un danger permanent. On ne peut que le fuir. Ou tomber dans son piège infernal. *Vaghe stelle*... est tout à la fois cette fuite et cette chute. Les folles oscillations qui animent les fantômes de Volterra les éloignent les uns des autres quand elles devraient les confondre. Peu à peu chacun reprend ses distances. Volterra est comme une eau trouble où les papillons de nuit croient trouver leur soleil. S'approchent-ils trop : l'eau tremble, le soleil se noie, le miroir se brise, les voici chassés à la poursuite d'autres lumières.

Ainsi le film entier est à l'image de la scène dans la citerne. Il faut atteindre ce centre nerveux, plonger dans ce gouffre pour y puiser la force de lui échapper. Chacun tentera cette fuite : Andrew s'en va. Gianni brûle le manuscrit. Sandra quitte Gianni. Mais Gianni ne pourra vivre hors de son antre.

Le roman qui porte le titre du film c'est évidemment le film lui-même qui dès le début se veut si loin du spectateur. Les personnages s'absentent, le film s'éloigne. On songe au mouvement qui conduit *Muriel*, cette recherche d'un centre où l'on oscille sans le savoir, cette dispersion des personnages, cet éclatement qui semble atteindre l'œuvre elle-même. Tout le monde part. Mais c'est peut-être pour mieux atteindre le véritable absent : le père. Pareillement, le film s'éloigne de son auteur pour en donner l'image la plus juste.

Si la cérémonie finale d'inauguration de la statue est si émouvante, ce n'est pas seulement parce que la voix humaine a succédé à la musique, la voix du rabbin, la voix du poète qui seul sait rejoindre le passé sans s'y noyer. Cette scène évoque la photo de famille à la fin des *Dernières Vacances*. La caméra est déjà très loin des êtres. C'est un moment de vie qui est en train de basculer dans le souvenir. Nous sentons ici, comme dans le film de Leenhardt, qu'on ne trouve que ce qu'on sait quitter. Le grand paradoxe de l'absence est résolu. Andrew n'a jamais été plus près de sa femme. Elle n'a jamais été plus près de son père. Le film peut s'éloigner à son tour. C'est dans ce mouvement même qu'il trouve son ordre et sa splendeur. — Jean COLLET.

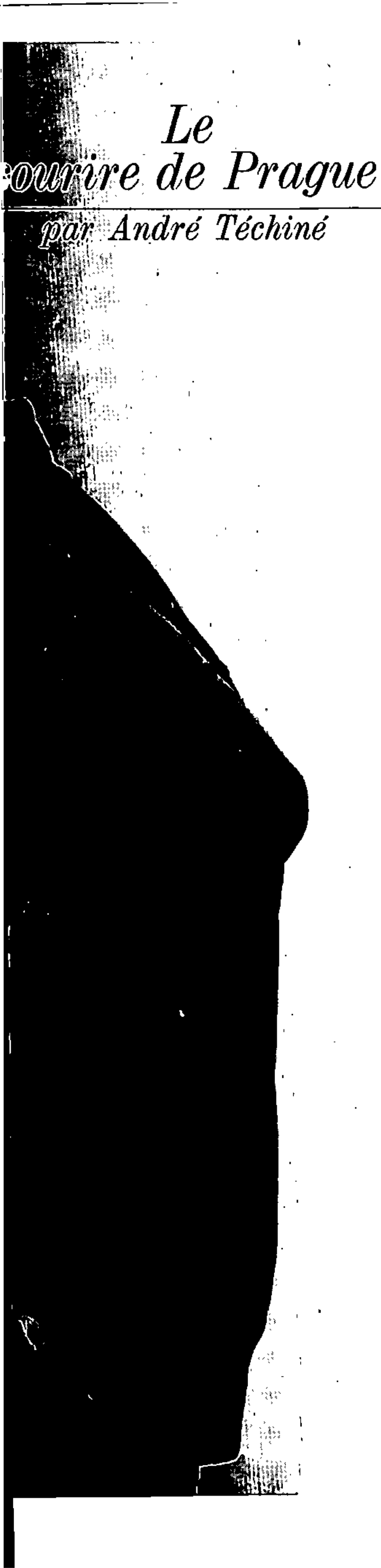




CLAUDIA CARDINALE



L'AS DE PIQUE : LADISLAV JAKIM.



Le sourire de Prague

par André Téchiné

Les mystères de la distribution laissant dans l'ombre Skolimovski, Bertolucci, Bellocchio et Straub nous valent la sortie du premier long métrage de Forman. *L'As de pique* est un film qui part d'un canevas fort simple et fort lâche pour mieux s'en éloigner et nous mieux faire sentir qu'il y revient sans cesse. La trame développant des rapports de génération et des problèmes familiaux échappe à la dramatisation parce que, à l'amplification imposée par le sujet, est substituée une surenchère de détails, de notations dégradant la tension. Le conflit n'est pas exposé mais minutieusement caractérisé. Ce qui a pour effet d'annuler tout rebondissement au profit d'un comique d'observation opposé au burlesque. Et l'exactitude du trait acquiert ici la conviction que prend l'artificielle évolution dramatique dans les situations traditionnelles. L'efficacité gagne donc avec la justesse, et la profondeur avec la description têtue. Mais à ce constant abandon des péripéties, voire des événements, au profit du timbre de la voix ou de la spontanéité de l'attitude correspond un abandon inévitable des figures prosaïques du récit. Car, si l'intérêt de l'auteur se porte sur des personnages dans leur particulière et toute apparente complexité, l'anecdote et ses fioritures importent peu. La construction ne repose donc pas sur un support rigoureux. Elle ne se laisse pas aller au fil de savantes libérations (Skolimovski) ou de correspondances impressionnistes (Bertolucci). Les digressions portent ici sur la conduite des personnages. Elles ne se contentent pas de les éclairer ou de les révéler. Elles dépassent la psychologie et finissent par entamer, par miner la force de la narration. En ce sens, Forman, comme Antonioni, étire jusqu'à l'épuisement une situation déterminée et la répète à intervalles irréguliers de façon plus ou moins directe. Si bien que le récit prend une tournure interrogative, excluant toute conclusion ou toute définition. La structure est circulaire. Les rapports ne sont pas résolus, mais répercutés. Le film de Forman est fait (comme l'œuvre antonionienne tout entière) de moments de déperdition successifs. Là où Antonioni dilate et altère, Forman cadre en miniaturiste et se préoccupe d'effacement et de fidélité. Cette humilité se traduit par les deux seules options possibles du portraitiste discret : l'ironie et la santé. Se révèle par là même ce goût très prononcé pour tel ou tel détail dans la silhouette ou le comportement mêlant malice et tendresse, confondant une exigence critique avec une confiance délibérée, alliant la proximité à l'adhésion. Il y a chez Forman, comme chez Olmi, la subsistance d'un héritage néo-réaliste où la saveur d'un trait empêche la caricature par l'introduction d'une dimension morale. Ce n'est plus un constat mais une chronique libre, vécue et éprouvée. Le rire sarcastique fait d'emblée place au sourire. Et c'est de cette faculté de sourire que nous parle en fin de compte le cinéma de Forman.

Olmi, et Antonioni moins encore, ne peuvent tenir lieu de points de repère pour situer Forman parmi les cinéastes d'aujourd'hui. Si l'on pense à Olmi, c'est au niveau du détail. Le rapport demeure très superficiel. Si l'on se risque à parler d'Antonioni, c'est au terme d'une trop particulière approche formelle. L'analogie s'arrête au caractère dégradé, usé, des scènes qui se succèdent et font presque figure de redites. Il semble que Forman nous racontera de film en film et à perte de vue les mêmes conflits de génération. En fait, l'originalité de Forman paraît davantage provenir d'une simplicité totale. Non pas la simplicité de celui qui respecte les règles, jouant le jeu et parvenant du même coup à imprimer, comme accidentellement, sa marque, mais la simplicité de celui qui refuse les ficelles et trouve son propre son de voix à force de regarder autour de lui et de laisser faire les choses. Il n'y a aucun bouleversement réel, aucun éclat audacieux, mais la liberté n'en est pas moins perceptible. Il suffit d'entendre parler les personnages et de les voir bouger. On se rend vite compte qu'en partant d'une prétendue banalité quotidienne fort connue et fort utilisée, les lieux communs, loin d'affluer, se dissimulent bien plutôt, confondus par la nouveauté de l'approche. A moins qu'ils ne brillent d'un éclat insoupçonné. C'est alors que, sous la tranquille surface d'un naturalisme méticuleux, Forman tisse son rêve, subtil et souterrain, aussi ténu que la carapace réaliste est épaisse. Et ce masque ne lui sert pas tant d'enjolivure que d'armure, seul moyen de protection, sans doute, devant l'affluence des fabulations qui le hantent. Ces fabulations ne sont pas obscures ou abstraites. Elles ne prennent pas la forme de phantasmes ou d'allégories. Elles témoignent d'une volonté de retenir un moment de jeunesse, de le développer, d'en restituer les mille contours. Mais — et cela de façon plus sensible encore dans son second film : *Lasky Jedne Plavovlasky* (*Les Amours d'une blonde*) — Forman refuse l'altération, la trouble déformation qu'impose la mémoire au passé, si proche fût-il. Il exclut de son œuvre tous les éléments qui pourraient laisser trop facilement croire à une incertitude généralisée, à un assemblage trop arbitraire de souvenirs. Pourtant, s'instaure peu à peu un décalage dans le récit. Pour chronologique et spontané qu'apparaisse le déroulement, il n'en demeure pas moins étonnamment morcelé, privé d'un réel fil conducteur dramatique ou anecdotique. Et cela, pour la seule raison que Forman compose son film en « instantanés affectifs ». C'est-à-dire qu'il parle seulement (et sans hésiter à se répéter) des choses qu'il connaît et qui le touchent. Aussi soigne-t-il et exploite-t-il sans cesse les moments qu'il choisit de décrire. Comme s'il voulait les prolonger, ne pas les laisser passer, les arrêter, comme l'indique la soudaine fixité du dernier plan de *L'As de pique*. Car le temps du film est beaucoup trop présent pour être « au présent ». Il y a dans cette exigence quasi maniaque de mettre bout à bout des moments autonomes, un entêtement à rendre un présent, c'est-à-dire à le faire remonter à la surface, en insistant moins sur l'action que sur la durée, voire en suppri-



L'As de pique : Paula Martinkova et Ladislav Jakim.



Les Amours d'une blonde.

mant même carrément l'attribut principal du présent éprouvé : l'action. Le décalage est donc affectif. Il s'agit d'un sentiment du présent. Ce qui nous renvoie directement à *Adieu Philippine*.

Il est significatif qu'on range Rozier et Forman sous le commun et trop mal défini dénominateur de « cinéaste Yé-Yé ». Sans doute l'air du temps passe-t-il avec la même insistance chez l'un et l'autre auteur. Sans doute aussi les rapports humains alternent-ils confusément de la profondeur à la vanité. Mais toutes ces constantes sont provoquées en fait par une musique légère et superficielle, dont les échos ne devront pas plus durer que le temps d'une danse. *Les Amours d'une blonde* sont guidées par une chanson ne se contentant plus d'accompagner l'histoire mais lui insufflant sa nécessité. Le film prend alors tout son sens, surgissant de l'éclat passager de cette chanson et s'y accrochant jusqu'aux dernières notes. Rozier traite de la sorte une promenade de jeune fille jaillie d'un air de tango. Et cela donne à ces moments la gravité de la fraicheur perdue. Le monde de la jeunesse est le plus menacé. « un sourire c'est déjà une survivance », une revanche illusoire sur un temps disparu.

André TECHINE.

James Blue Dans *Les Amours d'une blonde* comment avez-vous travaillé en fonction des acteurs ?

Milos Forman J'aime mêler les acteurs professionnels aux non professionnels. Il est difficile de travailler uniquement avec des acteurs amateurs parce qu'on perd le rythme d'une scène, alors que l'acteur professionnel, lui, sait tenir ce rythme et sauver la situation. Je choisis presque toujours mes acteurs non professionnels parmi les gens que je connais bien, depuis très longtemps. Dans ce film, par exemple, la jeune fille qui tient le rôle principal est la sœur de ma première femme : cela fait dix ans que je la connais. Je sais donc ce que je peux attendre d'elle, et en recevoir. Je connaissais aussi depuis très longtemps les trois soldats : c'était des copains d'école. Je pense que cette condition est capitale pour bien travailler avec des acteurs non professionnels.

Blue Pouvez-vous nous donner un exemple dans votre film d'une scène que votre connaissance de l'acteur vous a aidé à créer ?

Forman Je pense déjà aux acteurs quand je commence à écrire le scénario. Je pense constamment aux acteurs amateurs que je vais employer. Je prépare déjà les situations en fonction d'eux. Je n'écris pas de dialogue précis, cela ne m'intéresse pas, mais je sais que ces gens que je connais bien seront comme ça ou comme ça. Dans ce film, j'ai une scène où les trois soldats se bagarrent. Sachant qu'il y en a un qui est fier et orgueilleux, un autre qui est taquin, j'ai préparé la scène de manière à ce qu'ils se heurtent l'un à l'autre. Avant le tournage, je ne leur ai rien dit. Quand on a fait le cadre, je leur ai dit que je leur expliquais la scène et j'ai raconté le contraire de ce que je voulais faire. Le fier a commencé à discuter avec moi, en disant qu'il ne pouvait pas faire ça. Et le taquin ne cessait pas de lui dire que si, que ce serait formidable. Ils ont commencé à se disputer. Je leur ai dit de continuer, mais cette fois sur le thème que je leur avais donné ; et la scène était parfaite pour moi.

Blue Ici, vous parlez d'une émotion réelle, que vous avez provoquée avant de tourner...

Forman Oui, juste avant. La caméra était prête, ainsi que les éclairages. J'ai transféré leur vraie bagarre dans le film. Je ne travaille jamais en studio ; toujours en décors naturels, avec les costumes personnels des acteurs, sans maquillage. Je pense que c'est important si l'on veut éviter de créer chez le non professionnel un complexe d'acteur ; il ne faut pas qu'il se prenne pour un acteur. Je leur dis toujours que la scène que nous tournons n'est pas importante, que c'est une petite chose, et ainsi je leur fait tourner les grands moments.

Blue Mais comment arrivez-vous à faire correspondre leur comportement à vos idées précises ?

Forman Je ne leur dis ce que je veux faire que le plus tard possible. Il me faut donc travailler assez vite, et faire d'abord les essais techniques, le cadre, l'éclairage ; ensuite, j'explique ce que je veux, je leur dis les dialogues, mais sans les laisser les apprendre par cœur. Enfin, je tourne. Si je les laisse penser, ils ne penseront qu'à la logique des gestes ou des mots ; et j'ai besoin d'une logique psychologique.

Blue Ne pensez-vous pas que cela puisse gêner vos interprètes de ne connaitre ni l'histoire, ni les dialogues ?

Forman Non, parce que je choisis toujours ces acteurs parmi des gens que je connais bien et qui ont confiance en moi ; je leur dis donc que je sais ce que je veux, et ils doivent me croire.

Blue Vous minimisez toujours le plus possible le fait que vous faites quelque chose de sérieux, de l'art.

Forman Oui, on travaille pour s'amuser, pas pour faire de l'art.

Gianfranco De Bosio Dans votre film, j'ai beaucoup admiré la scène entre le père et la mère. Ce comique réalisé par des non professionnels m'étonne beaucoup.

Forman D'abord, je connais depuis longtemps les acteurs. Le père, c'est celui d'une jeune fille que je connais. Je connais aussi la mère. Je leur ai demandé si cela les amuserait de jouer dans le film. Ils m'ont demandé si ça serait difficile. Je leur ai répondu que je n'aimais pas travailler avec des acteurs, mais seulement m'amuser avec des gens que j'aimais. Un jour, je les ai convoqués chez moi pour faire un essai. J'ai choisi une scène pour un essai de dix minutes. J'ai dit au type : imaginez que vous êtes père, vous avez un fils, il est minuit et il n'est pas rentré à la maison. La mère est nerveuse ; vous, vous êtes calme. Et je les ai laissé improviser. J'ai tout de suite vu que je pouvais les employer. Je leur ai dit que cela irait très bien, et ils étaient tout étonnés que ce ne soit que ça ; ça les a calmés et rassurés. Pourtant, ils ne se connaissaient pas. Quand je les ai présentés l'un à l'autre, j'ai trouvé un prétexte pour les laisser seuls pendant deux heures. Et ils ont parlé de choses et d'au-





L'As de pique : Ladislav Jakim, Paula Martinkova.



Milos Forman tournant « Les Amours d'une blonde ».

tres, ils ont fait connaissance avant l'essai. Ensuite, je les ai revus le jour du tournage. Ils sont arrivés, et nous avons continué de la même façon que nous avions fait chez moi. Et je les corrigeais parfois, leur disant qu'il ne fallait pas vouloir être mieux que dans la réalité, ni plus gentils ni plus intelligents qu'ils n'étaient. Et je les taquinais en leur disant que je les connaissais bien et que je savais qu'ils étaient des crapules. Ils ont ri, et cela a établi les rapports que je recherchais. Je leur disais une ou deux fois le dialogue, et ils improvisaient sur ce que je leur avais donné. Le plus mauvais de chaque scène était le début ; car ils avaient pu l'apprendre par cœur et c'était mécanique. J'ai donc fait commencer chaque scène, au tournage, par quelque chose que je comptais ne pas employer au montage. Par exemple, je disais à la femme de commencer par parler de ses origines, de la ville d'où elle venait, puis de dire ce qu'elle faisait là, pourquoi elle était venue. Elle se mettait donc à parler de sa petite ville, puis, petit à petit, elle parlait vraiment d'elle-même. Et c'est cela que j'ai gardé. Et je leur dis toujours qu'ils doivent continuer à jouer jusqu'au moment où je les arrête, et je ne les arrête jamais. Ils jouent donc d'abord sur le thème que je leur indique, puis parlent d'eux-mêmes. Je leur donne beaucoup de thèmes, disons une vingtaine. Ils en oublient régulièrement la moitié. On fait donc une seconde prise où je leur dis que c'est très bien, mais qu'il faudrait parler de telle ou telle chose (sans intérêt), ensuite je leur donne les thèmes importants qu'ils ont oubliés, en disant que ce sont des détails. Et ils en oublient encore quelques-uns, mais en trois ou quatre prises, je réussis à avoir tout le matériel désiré. Il me faut évidemment choisir des cadres simples pour pouvoir monter les choses importantes de chaque prise.

De Bosio Combien de fois prenez-vous une scène ?

Forman Au moins deux fois... mais pas plus de sept fois.

De Bosio Parce qu'à un certain moment, avec des non professionnels, cela ne sert plus à rien de recommencer.

Forman Oui, à un certain moment, ils se mettent vraiment à jouer, ils commencent à se rappeler le texte, à avoir des tics de jeu.

De Bosio Tournez-vous en son direct, même avec les non professionnels ?

Forman Oui, personne n'est doublé.

De Bosio En général, les réalisateurs italiens tournent en muet. Les acteurs non professionnels peuvent donc dire n'importe quoi. Fellini emploie très souvent des non professionnels, mais jamais en son direct. Ils sont juste employés pour l'expression de leur visage. Dans votre cas, c'est encore plus intéressant, car complet. Arrive-t-il souvent que les non professionnels fassent des fautes de langage, des erreurs d'expression ?

Forman Cela arrive, mais pas souvent. Les premiers jours de tournage, ils apprennent un peu la technique du parler. Encore un complexe du non professionnel : il se figure toujours qu'il doit parler très vite. Il faut donc les calmer et leur montrer qu'ils peuvent parler lentement.

Blue Comment parvenez-vous à cela ?

Forman Je fais surtout très attention à ce qu'ils ne soient nullement dérangés par la technique. Je choisis le cadre de façon à ce que la caméra puisse dépendre de l'acteur, et non l'acteur de la caméra... La caméra doit servir les acteurs. C'est très important.

Blue Il me semble que vous laissez une grande liberté aux interprètes pour dire ce qu'ils veulent sur des thèmes donnés. Y a-t-il des moments où vous insistez sur une phrase, un ton de voix précis ?

Forman J'essaie toujours de faire apprendre les phrases précises par suggestion. Je fais à peu près comme ça : je dis : « voyons, là, vous pourriez dire... ce que vous voulez... par exemple... » et je fais semblant de chercher, puis je dis la phrase précise. Et je sais que les acteurs non professionnels vont répéter la phrase si je m'y prends bien. Là aussi, il faut que j'évite de leur faire sentir que c'est important. C'est un jeu avec eux.

Blue Si vous voulez un ton précis, qu'est-ce que vous faites ?

Forman Je dis la phrase de la manière dont je veux qu'ils la disent, mais toujours sans lui donner d'importance. Et ils prennent toujours le ton. Mais c'est encore une histoire de confiance.

Blue Et pour le comique, on ne peut pas escamoter la chose, cela doit être précis. Comment faites-vous ? Est-ce que le comique est venu tout seul ou l'avez-vous suggéré ?

Forman La plupart du temps, ils ne savent pas que c'est comique. Je pense que cela doit être préparé sur le scénario, dans la dramaturgie. Je sais que cela sera comique si l'on voit à un moment les trois personnages dans un lit. Et plus ils seront sérieux, plus ce sera comique. Ce n'est donc plus une question de mise en scène, mais une question de scénario. Dans cette scène, à un moment, la mère se met à pleurer. Cette femme, qui n'a jamais joué ni au cinéma ni au théâtre, commençait à rire ; mais, comme elle a compris qu'elle ne devait pas rire à ce moment, elle s'est mise à pleurer, elle a commencé à faire comme si elle pleurait. C'est une intelligence d'acteur fantastique. Je ne comprends pas comment elle a pensé à ça, avec quel fantôme de talent ?

De Bosio C'est aussi une réaction enfantine. Un garçon qui, à l'école, pouffe de rire en face de son professeur a aussi ce réflexe de tourner le rire en pleurs.

Blue N'essayez-vous jamais de provoquer des gestes précis sans les demander, comme pour le texte ?

Forman Normalement, je n'ordonne pas de gestes précis, parce que j'ai choisi mes acteurs non professionnels d'une manière très précise, ils n'apportent pas seulement leur figure, mais aussi leur personnalité, c'est-à-dire gestes, langage, etc.

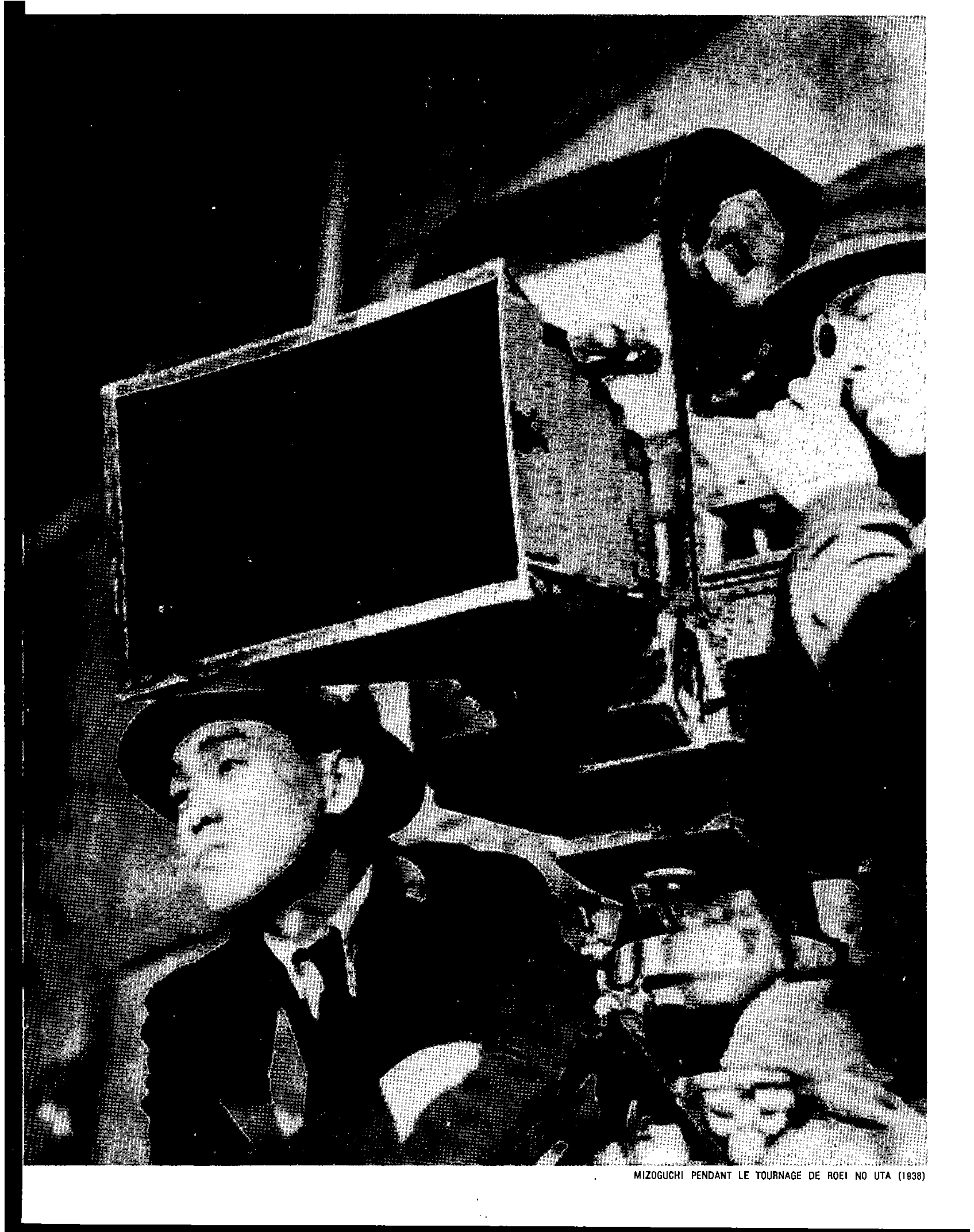
Blue Comment faites-vous pour obtenir une émotion précise ?

Forman La jeune fille pleure à un moment. Je lui ai dit : il faut que tu pleures maintenant. Et quand la caméra a tourné, elle ne pleurait pas, évidemment. J'ai donc arrêté, et je lui ai dit : mais qu'est-ce que tu fais, tu vas tout gâcher, je travaille avec du matériel cher, il faut que tu sois gentille, il faut que tu pleures. Tu peux très bien, mais tu ne veux pas. Et elle a pleuré, mais pas pour le film à cause de moi, parce que j'étais fâché avec elle... — *(Propos recueillis au magnétophone par James Blue et Gianfranco De Bosio.)*



Souvenirs sur Mizoguchi

par Yoda Yoshikata (4)



MIZOGUCHI PENDANT LE TOURNAGE DE ROEI NO UTA (1938)

En 1945, à la fin de la guerre, Mizoguchi réalisa *Miyamoto Musashi* et *Meitô Bijo-maru* (*L'Épée Bijo-maru*), dont il parle ainsi dans la revue « Kinema Jumpô » : « J'ai fait ce film dans le bouleversement de la fin de la guerre. On ne pouvait tourner que ce genre de films. De plus, je l'ai réalisé en vingt jours. A l'époque, tout le monde était mobilisé. Moi, je me dérobai sous le prétexte de continuer à tourner, même ce genre de film. Et nous nous sommes ainsi bien débrouillés, Ozu Yasujirô et moi ! Quant à *Meitô Bijo-maru*, ce fut la même chose, je n'ai rien à ajouter. »

On lit plus loin, à propos de *Josei no Shôri* (*La Victoire du sexe féminin*, 1946) : « La guerre finie, il n'y avait plus de metteurs en scène au studio d'Ofuna (Shôchiku). On m'a demandé de venir y tourner un film dont Shindo Kaneto avait déjà fait le scénario, en collaboration avec Noda Kôgo. J'étais d'accord, mais, au même moment, je fus nommé président du syndicat des employés de la Shôchiku. Il m'était alors impossible de continuer le tournage. En outre, quoique président du syndicat, j'étais contre la grève ! En fin de compte, j'ai démissionné. C'est à ce moment-là qu'est morte Kuwano Michiko (vedette de *Josei no Shôri*) ».

Imaginez Mizoguchi président de syndicat ! Ce grand timide, incroyablement gêné quand il devait faire un discours en public, et qui, relevant fièrement le menton, n'arrivait à murmurer que des paroles inaudibles ! Dans son discours d'inauguration, il disait sèchement : « Maintenant, c'est moi qui commande, êtes-vous prêts à me suivre ? » L'étonnement fut général. Puis il abandonna son poste, en pensant, paraît-il, à ses propres intérêts : il ne voulait pas avoir d'ennuis avec la direction de la société.

En décembre 1945, la loi du Syndicat des Travailleurs fut promulguée, et sous l'ordre du G.H.Q. (le quartier général de l'armée U.S.) des syndicats s'organisèrent partout, en particulier aux sociétés Daiei et Shôchiku. Le G.H.Q. se méfiait du communisme. On était à la veille de la fameuse grande grève générale du cinéma de Kyoto. Le 1er février, le G.H.Q. interdit la grève. Peu après, nous reçûmes de lui des ordres défendant strictement d'exalter la féodalité dans les *Idai-geki* (films historiques de cape et d'épée) et d'utiliser un sabre ! La production des *Idai-geki* fut ainsi arrêtée, puisque leurs héros, qui jusqu'alors brandissaient leurs épées avec bravoure et panache au nez des scélérats, ne pouvaient plus agiter qu'un gros bâton avec un air féroce. Cela devenait sans intérêt, et l'on ne parvint pas à trouver le moyen de faire des films historiques « démocratiques » qui attaquaient l'esprit féodal. C'est à cette époque qu'on a lancé la mode des films historiques à « suspense » et mystère... D'autre part, après l'abrogation de la censure du ministère des Affaires intérieures, une nouvelle censure (Eirin) fut organisée sous le contrôle du G.H.Q., qui autorisa en revanche les scènes d'amour. Sur le champ, on en profita pour faire des films érotiques. C'est ainsi que l'on mit sur pieds *Utamaro o Meguru Gonin no Onna* (*Cinq femmes autour d'Utamaro*, 1946). Le roman de M. Kumieda Kanji mettait en scène des personnages libres, de façon très érotique.

Mizoguchi voulait le traiter du point de vue « d'Utamaro, le peintre populaire », ce qui accumulait les difficultés. Je me permets de citer ici quelques notes que j'ai écrites à l'époque pour le scénario : « Utamaro est un peintre d'estampes. C'est un artisan et non « un artiste de maison » au service des riches samouraï. C'est un homme fort et farouche. Il se contrôle devant les riches et les samouraï mais les méprise en lui-même. Il ne s'humilie jamais. Il déteste les flatteries. C'est un homme fier. Il a des idées précises sur son travail même s'il ne les expose pas publiquement.

« Utamaro consacrait tous ses efforts à la peinture de la féminité. Il voulait saisir la beauté féminine dans l'érotisme, où elle brille de ses feux les plus éclatants et mystérieux.

« Utamaro est un peintre, un artiste populaire. Mais c'est là un jugement objectif. En avait-il lui-même conscience ? Il serait absurde de penser qu'il voulait révéler la beauté au peuple. Il vivait tout simplement avec le peuple, comme le peuple.

« Utamaro noyé dans le féminin. Il abrège sa vie à consacrer toute son énergie aux femmes. Mais cette vie qu'il a gaspillée avec elles, pour elles, ressuscite dans sa peinture.

« Sa peinture n'était pas à l'image de ses modèles. Il voulait peindre des portraits de femmes idéales. Il attachait beaucoup plus d'importance, dans sa composition, au côté physique qu'à la description réaliste des apparences. Il voulait peindre la beauté des apparences aussi bien que la beauté physique.

« Il faisait très peu de portraits d'acteurs, ce qui était à la mode.

« Beaucoup d'estampes ont vieilli, sauf celles d'Utamaro.

« Il fit des tatouages sur une *Oiran* (geisha de premier rang), en véritable artiste populaire. Il fut attiré par la beauté de sa chair, et son plaisir résidait dans le fait de peindre sur une peau vivante.

« Il ne pensait pas que peindre sur toile ou sur papier fut un principe strict, à respecter, et que peindre sur la peau d'une femme fût une technique méprisable et de mauvais goût. Pour lui, sa peinture vivait sur elle, avec elle: il s'agissait d'une véritable création. »

Voilà à peu près mes notes sur le personnage d'Utamaro, rédigées après la lecture du roman de M. Kumieda et une longue conversation avec Mizoguchi. En même temps, j'essayai de formuler ma propre pensée sur Utamaro, et cette pensée était complexe, embrouillée : là est la raison sans doute de la confusion et de la dispersion du sujet d'*Utamaro*...

Mais ce qui compte pour moi, c'est d'avoir voulu, presque inconsciemment, faire le portrait de Mizoguchi à travers celui d'Utamaro. Ce n'est pas une ressemblance



Kawarazaki Chôjûrô dans *Miyamoto Musashi* (1945).





Aoyama Sugisaku, Tanaka Kinuyo dans *Joyu Sumako no Koi* (1947).

trait pour trait, mais n'a-t-on pas le sentiment que le portrait d'Utamaro tel que je l'ai brossé dans mes notes évoque assez bien celui de Mizoguchi ?

En voici la suite : « Les cinq femmes qui entourent Utamaro sont toutes plongées dans des situations douloureuses, et elles aspirent à la liberté. Elles sont victimes du système féodal. Utamaro est toujours là pour écouter ces femmes, les conseiller, les aider, sympathiser avec elles. Cette sympathie est son caractère essentiel en tant qu'artiste et peintre. »

Après ce film, Mizoguchi me demanda de me documenter sur « Les Cinq amoureuses » de Saikaku (le plus grand romancier du réalisme populaire de l'ère Edo). J'ai rédigé un synopsis en collaboration avec Itoya Hisao. Ce projet, bien qu'accepté par le G.H.Q., ne fut jamais réalisé...

Puis, nous allâmes à Tokyo pour préparer notre prochain film : *Joyû Sumako no Koi* (*L'Amour de l'actrice Sumako*). Nous avons rencontré M. Osada Hideo, l'auteur du roman, Tanaka Kinuyo et Yamamura Sô, deux vedettes du film.

A la Toho, ce sujet avait déjà été traité : *Joyû* (*L'Actrice*), par Kinugasa Teinosuke, avec Yamada Isuzu. Avec Mizoguchi comme metteur en scène, la Shochiku lançait donc un défi à la Toho.

Le scénario de *Joyû Sumako no Koi* (1947) ne fut pas réussi. En général, Mizoguchi excellait à traiter ce genre de personnage de femme excentrique, comme Sumako, et je m'y intéressais aussi beaucoup. Mais la véritable difficulté était de faire le portrait de Schimamura Hôgetsu, le partenaire de Sumako, grand théoricien et esthéticien. Nous n'avons pas su montrer dans une forme aboutie et rigoureuse ce qu'était l'amour entre l'acteur et le professeur, ce qu'était « l'amour faisant corps avec l'idéologie », comme l'exprimait le professeur lui-même. De plus, il fallait décrire les circonstances de la naissance du « Shingeki » (Théâtre moderne à l'européenne) : Matsui Sumako était la première grande actrice du Shingeki, et le professeur Shimamura Hôgetsu, un des plus grands dramaturges. Nous avons donc centré le sujet sur les rapports des deux personnages, sur leur amour et leurs souffrances. Par quoi Sumako était-elle attirée chez Hôgetsu ? Nous n'avons pas su dégager la signification de l'amour de Hôgetsu, qui n'avait pas hésité à abandonner sa famille pour lui. Cela était d'autant plus gênant que Sumako avait mauvaise réputation. La société voulait un mélodrame, et nous avons bêtement essayé de faire un portrait sympathique de Sumako, au lieu de rester fidèle à la légende de l'actrice.

Dans un *ryokan* (hôtel à la japonaise), muni d'un tas de documents, j'ai commencé à rédiger le scénario. Cette fois, Mizoguchi resta à mes côtés, classant des papiers, taillant des crayons, et répétant sans cesse : « Tu n'es pas trop fatigué ? Tu sais que tu n'es pas très solide. Repose-toi un peu. Que veux-tu manger au déjeuner ? Du *tendon* (riz accommodé de tempura) ? C'est un peu trop lourd. Du *soba* peut-être (pâté de sarrasin) ? Mais le soba d'ici n'est pas bon... Ne veux-tu pas sortir un peu ?... Ne te hâte pas trop de finir... Ne tarde pas trop cependant... Fais-moi un portrait intéressant de femme. Le personnage de Sumako offre de belles possibilités... Allons, du courage ! Ne te laisse pas battre par la Tôhô. Mais à la Tôhô, c'est Kusaka, le plus grand dramaturge du Shingeki, qui a écrit le scénario. Aussi est-ce une bataille perdue d'avance !... » Mizoguchi, sous des dehors calmes, était visiblement très nerveux. Il m'empoisonnait, et je ne pouvais plus travailler dans ces conditions.

Le scénario de *Sumako* fut enfin terminé, mais nous avions trois textes. Il fallait choisir l'un d'eux. « Ça m'ennuie, dit Mizoguchi, je n'y comprends plus rien. Faisons-les juger à Takagi Koichi... » C'est à dater de ce jour que Mizoguchi m'envoya par lettres ses opinions et ses corrections sur mon scénario, avec des notes marginales. En voici quelques exemples, concernant la seconde version de mon scénario.

« *Changer de construction dramatique. Ce n'est pas encore assez fouillé comme dialogue. Mettre plus de sentiment dans le ton du dialogue pour le dramatiser. Il faut insister sur la maladie de Sumako pour lui attirer la sympathie du spectateur. Mais, comme, par ordre du G.H.Q. nous ne pouvons pas insister sur le fait qu'elle pense à se suicider, nous serons obligés de couper cette séquence.*

« *S'il faut couper la scène précédente, il faut, ici, dans le texte du discours du professeur Shimamura Hôgetsu, expliquer plus précisément notre but et sa pensée : non seulement la souffrance d'un homme persécuté par la vie, mais son espoir, ses ambitions, ses possibilités d'action, etc. Réfléchis. Je pense que cette scène est importante, elle doit suggérer le thème du film...*

« *Il faut que Sumako ait du caractère, sans pour autant en faire une femme sauvage et idiote. Faire le portrait d'une femme de 30 ans, ayant de la volonté, une certaine véhémence, mais d'une femme* féminine *et* sympathique.

« *Il faut étudier l'essence du mariage de raison. Est-ce seulement un mariage pour la forme ?*

« *Une jeune fille qui va à la rencontre de son conjoint doit être bien habillée. Etre parée de l'habit de cérémonie est, pour une femme, l'événement le plus important de la vie. L'entrevue (pour le mariage) dans un parc n'est pas digne. Une dame comme Mme Hogetsu n'aimerait pas cette situation banale, bonne pour des gens comme nous. Il faut que cette rencontre se fasse soit dans un salon chic, soit dans un jardin privé. Ou pendant la cérémonie du thé, pendant un concert ou dans une salle de théâtre...*

« *Après avoir lu ton second scénario, j'ai l'impression que Nakamura Kichizô ne joue toujours pas un grand rôle dramatique. Pour renforcer ce personnage, ne peut-on changer quelque chose sur Sumako, Hôgetsu, ou dans le scénario lui-même ?*

« *Faut-il inclure une scène de répétition de « Maison de Poupée » pour montrer l'émotion intense d'une dernière représentation ?... J'hésite. Pense bien à cela, monsieur le scénariste.* »

Voilà tout l'avant-propos de Mizoguchi. Puis, il émaillait le scénario de notes :

Salle de conférence de l'Université de Waseda. Un matin de la fin du printemps. Le professeur Shimamura Hôgetsu donne un cours, les bras croisés, d'un air mélancolique :

Hôgetsu : « On souhaite toujours que tout marche comme on veut. Mais la vie n'est pas facile. On trouve alors des raisons lâches pour éviter de résoudre ce grand problème. C'est une vie fausse. Au delà de cette solution facile, la réalité existe. Il ne faut jamais fuir la réalité, si pénible soit-elle. Souhaitant toujours une meilleure vie et faisant face à la réalité, *vivre une vie telle qu'elle est — c'est là, je crois, la véritable vie humaine. En ce sens, l'art est la chose la plus importante de la vie. Enfin, la vie est un chemin de persécutés.* » (Souligné par Mizoguchi.)

Note de Mizoguchi : « *Faire allusion, au début du discours du professeur, au « suicide » de Sumako et, ensuite, extraire les éléments qui représentent bien Hôgetsu et qui touchent les étudiants qui l'écoutent. Le discours de Hôgetsu dans cette scène est très important dans la mesure où il est une allusion au destin de Hôgetsu et de Sumako.* »

Plus tard. Rue près de la Bungei Kyôtai. Hôgetsu et Sumako marchent côte à côte.

Hôgetsu : « Vous êtes fatiguée, non ? »

Sumako : « Non, Monsieur, pas du tout ! » (Sumako est l'élève de Hôgetsu.)

Hôgetsu : « Vous êtes têtue ! »

Sumako : « Mais je suis très heureuse. *Travailler avec vous, c'est, pour moi, tout à fait comme une vague qui attaque un rocher...* (Souligné par Mizoguchi.) Plus je me lance contre vous, plus je me sens vivante. »

Hôgetsu : « C'est une qualité unique, propre à vous. Moi aussi, je me sens vivant lorsque vous vous lancez contre moi. C'est la première fois que j'ai cette sorte de sentiment. Avec vous, mon art commence à vivre. »

Note de Mizoguchi : « *Il est difficile de mettre du sentiment dans cette phrase en la prononçant. Pour bien exprimer un sentiment, il faut répéter les mêmes mots et expressions.* »

Sumako : « Vous me flattez... Oh, quel bonheur ! »

Note de Mizoguchi : « *Il y a un trop grand décalage psychologique entre les deux phrases. Il est, je crois, difficile de jouer cela.* »

Hôgetsu : « Ne vous laissez vaincre par personne ! »

Sumako : « Jamais ! »

Hôgetsu : « Dans trois jours, c'est la représentation d'essai. Des dramaturges, des écrivains, des hommes du Kabuki même nous observeront. »

Appartement de Sumako. Sumako entre, avec Hôgetsu.

Sumako : « Je m'excuse, c'est sale... »

Elle allume la lampe. Hôgetsu regarde

l'appartement. Chambre prosaïque, sans aucune décoration.

Sumako : « C'est sale, n'est-ce pas ? »

Hôgetsu : « Non... Cela ne ressemble pas à un appartement de femme ».

Sumako : « Je suis paresseuse... Je vais vous faire du thé ».

Hôgetsu se met à côté d'un petit bureau et prend un livre anglais (« Le Roi Lear » de Shakespeare). Les pages sont pleines de mots japonais qui marquent la prononciation.

Hôgetsu : « C'est l'original du « Roi Lear » ! C'est vous qui avez mis ces mots de prononciation ? »

Sumako : « Oh non, Monsieur, ne regardez pas cela ! J'ai beaucoup de peine à écouter le cours de M. Tsubouchi. Je ne comprends pas du tout l'anglais. Je fais semblant de le comprendre en classe, mais quelle honte... Je suis heureuse pour la première fois de ma vie, parce que j'ai enfin quelqu'un comme vous qui me comprend bien... Mais c'est triste de savoir que vous êtes déjà marié ».

Sumako laisse Hôgetsu la prendre dans ses bras, puis le repoussant :

Sumako : « Non, monsieur... »

Hôgetsu : « Je vous aime. Avec vous, je veux... »

Sumako : « Laissez-moi. Allez-vous en, s'il vous plaît. Vous êtes le maître et je suis une élève. Et vous avez une femme et des enfants... »

Hôgetsu : « Si tout *est détruit*, ça va ! C'est mieux que tout *soit détruit.* C'est un destin naturel. Je vais enfin avoir le vrai bonheur avec vous. Le vrai bonheur ; comprenez-vous ? »

Note de Mizoguchi : *« Chercher, à la place du mot « détruit », un mot plus fort ou une expression qui fasse allusion au passé de Hôgetsu. »*

Sumako : « Allez-vous en ! Allez-vous en ! »

Elle crie de moins en moins fort et, en sanglotant, tombe...

Note de Mizoguchi : *« Ayant lu le texte jusqu'ici, j'ai l'impression qu'il y a un peu trop de mots inutiles. Tu prends à la légère des mots importants. Je te demande de supprimer les mots peu importants, et d'insister sur les mots importants. Etudier les rapports entre le dialogue et le jeu. Ecrire un dialogue à sentir, non pas à lire. Etudier la façon de dialoguer. Je pense que dans ton dialogue, il n'y a que des échanges de paroles, que des questions et des réponses. Ne peux-tu pas trouver des expressions ou des répliques négatives ? »*

Je comprends trop bien combien Mizoguchi était mécontent de mon scénario. En le relisant, je suis stupéfait moi-même de sa maladresse, et je regrette beaucoup d'avoir donné à Mizoguchi tant de peine. Je vous montrerai encore trois ou quatre notes intéressantes de Mizoguchi.

Lorsque Tsubouchi Shôyô, son professeur, fait des reproches à Sumako, celle-ci réplique : « Jusqu'à présent, une femme qui savait se contenter de mots d'amour et qui voulait et pouvait mourir pour ces mots, était une femme belle et sympathique. Mais moi, je ne veux pas être cette espèce de lâche menteuse ! Moi, je veux vivre... » A propos de cette réplique de Sumako, Mizoguchi m'a écrit :

« Montrer clairement la philosophie d'une femme moderne et le caractère de Sumako, non pas dans un style de thèse, mais dans un langage de femme aimable, pour que le public puisse les accepter. »

« Je souhaite que tu arrives à bien décrire une beauté pathétique née des souffrances d'un Christ persécuté. Il faut ici une description infernale. Ce négatif est indispensable pour produire après un effet positif. Ecris-le bien en gaspillant plein de papier. Je me permets de te demander une autre et dernière chose : ne peux-tu donner quelque part une belle scène d'érotisme ? Une scène érotique, mais pour pouvoir montrer que leur amour n'était pas impur, ni immoral. Je réfléchis moi-même, en admirant les fleurs de cerisiers de mon jardin. Amitiés. Mizoguchi. »

Il m'écrivait encore : *« Montrer la vie quotidienne de ces deux amants ; réfléchir à la façon poétique de décrire les paysages où ils voyagent. Je pense que le dialogue n'a pas de ton. Il est en général un peu trop uni et plat. Mettre plus de sentiment et accentuer les mots importants et significatifs. Cela détermine en effet le point de vue de ma mise en scène. Il faut penser à impressionner le public déjà par des mots. Encore un coup : je te prie de penser à enthousiasmer les spectateurs par une pression lourde depuis le début jusqu'à la fin. »*

Toutes ces notes deviennent de plus en plus violentes. Elles sont écrites sur des papiers de mauvaise qualité, griffonnées avec un crayon, ce qui donne une impression monstrueuse. Il paraît que Mizoguchi a toujours écrit ces notes dans la nuit, après avoir bu du saké. Mais il ne faisait aucun travail en buvant. Un jour, lorsque j'ai visité le studio, Mizoguchi tournait un plan de la partie de canotage. Sumako (Tanaka Kinuyo) et Hôgetsu (Yamamura Sô) étaient dans un canot. Mizoguchi dit : « Tanaka, pense bien à Sumako en ce moment, parce qu'elle... », et, allongeant vers Tanaka Kinuyo son index comme un bâton, il a rougi et murmuré quelque chose, en détournant sa tête couverte d'une casquette. Tanaka Kinuyo écoutait Mizoguchi en approchant son oreille de sa bouche.

Je n'ai rien entendu. On m'a appris plus tard que ce murmure de Mizoguchi était : « Sumako, en ce moment, a fini... *ça.* Elle connaît déjà *ça.* Etudie-le-bien ! »

Je me souviens bien de cet épisode, parce qu'à cette époque, on parlait beaucoup dans le journalisme de relations entre Mizoguchi et Tanaka Kinuyo. Moi, je ne sais rien de leurs rapports. Mais je crois qu'ils étaient très sérieux et très prudents, et qu'il n'y avait rien de honteux entre eux, comme on le disait. Je vous prie de ne pas croire que c'était un amour sénile de Mizoguchi. J'ose ajouter ces mots pour leur honneur. — YODA Yoshikata.

(Lire le début des souvenirs du scénariste et ami de Mizoguchi dans nos numéros 166-167, 169, 172. A suivre. Traduit du japonais par Yamada Koichi et André Moulin.)





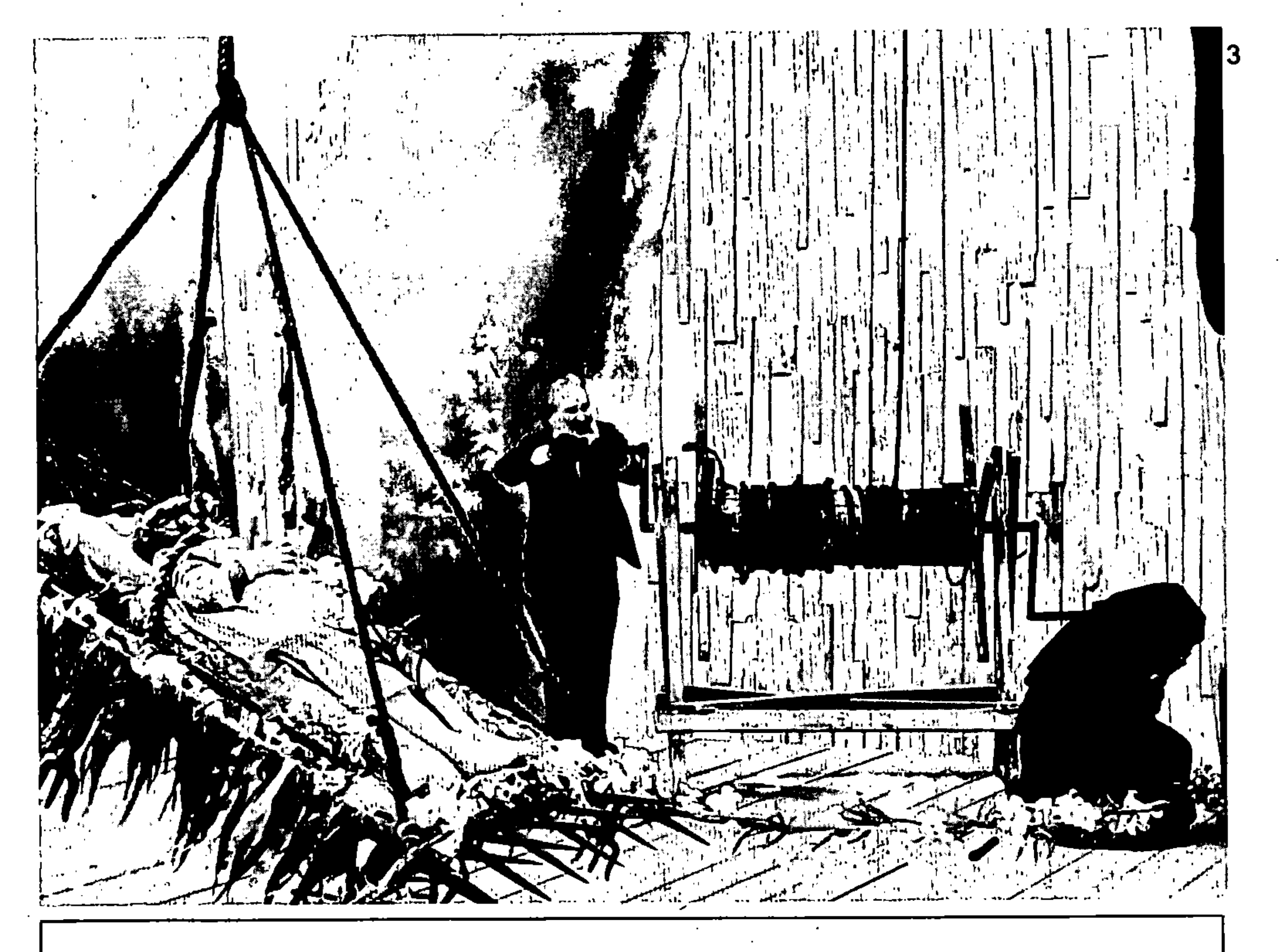
BANDO MINOSUKE DANS UTAMARO O MEGURU GONIN NO ONNA (1946)

FERDINAND

1

2





le cahier critique

L'œil du cyclone

PIERROT LE FOU Film français en techniscope et en eastmancolor de JEAN-LUC GODARD. *Scénario :* Jean-Luc Godard, d'après un roman de Lionel White. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Antoine Duhamel. *Montage :* Françoise Colin. *Interprétation :* Jean-Paul Belmondo (Ferdinand), Anna Karina (Marianne), Dirk Sanders (le « frère »), Raymond Devos (l'homme du port), Graziella Galvani (Maria), Roger Dutoit et Hans Meyer (les gangsters), Jimmy Karoubi, Christa Nell, Pascal Aubier, Pierre Hanin, Lazlo Szabo, Jean-Pierre Léaud, Samuel Fuller. *Production :* Georges de Beauregard-Rome Paris Films (Paris) - Dino De Laurentiis (Rome), 1965. *Distribution :* S.N.C.-Impérial. *Durée :* 1 h 52 mn.

Si l'éclatante beauté de *Pierrot le fou* s'impose à la première vision, il n'en demeure pas moins que le dernier (et bientôt avant-dernier) Godard décourage l'analyse au nom d'une dangereuse évidence qui fut trop souvent sollicitée. La première tentation est donc d'affirmer sans ambages l'étonnante richesse du film, asséner quelques aphorismes et boucler le paragraphe sur une note lyrique qui devra, par avance, répondre aux éventuels contradicteurs. C'est donc avec une coupable nonchalance que l'exégète s'engagerait sur une voie dithyrambique si toutefois une simple question ne s'obstinait à déranger son confort moral : pourquoi ce Godard paraît-il se situer dans une perspective nouvelle par rapport aux œuvres précédentes de cet auteur ?

Une deuxième interrogation — portant sur l'accès malaisé de l'œuvre par les voies de la critique — apporte un embryon de réponse. S'il est plus malaisé d'écrire sur *Pierrot* que sur *Les Carabiniers* ou *Une femme est une femme* ce n'est pas, comme on a bien voulu le dire, parce que nous sommes en présence d'un film-somme ou d'une anthologie. Ce n'est pas une nouvelle facette qui nous est proposée. Pas même la synthèse des œuvres précédentes mais plus vraisemblablement une nouvelle mise en lumière qui nous oblige à reconsidérer les jalons que nous avions pu croire définitivement posés.

Dans l'œuvre multiple de J.-L. G., acharné à explorer de nouvelles contrées cinématographiques, *Pierrot* occupe une place à part et marque peut-être le début d'une nouvelle période, comme *A bout de souffle* ouvrit le chapitre qui devait se clore sur *Alphaville*. Œuvre multiple certes, encore mal décantée dans certains esprits qui s'obstinent à y reconnaître une incompréhensible uniformité, mais dont l'aspect le plus immédiat fut trop souvent laissé dans l'ombre. Contrairement à l'opinion généralement répandue, jusque chez ses laudateurs, j'ai toujours cru que Godard s'adressait à la sensibilité du spectateur avant de s'adresser à son intelligence. Seule une volonté délibérée d'expérimentation présidant à l'élaboration de chaque film était-elle parvenue à masquer jusqu'alors cette essentielle qualité. Cette fois, Godard réfute l'expérimentation stylistique pour faire de *Pierrot le fou* une perpétuelle remise en question du film lui-même. Privé par avance de la plus fragile ligne générale, Godard semble soumis à une nécessité qui appartient plus au film qu'à l'auteur affronté à cette œuvre qui s'élabore au jour le jour avec une espèce de spontanéité rageuse qui mène droit à l'essentiel. Comme le définissait Sam Fuller à Ferdinand-Belmondo, le Cinéma est une bataille et il n'est plus question d'en escamoter les péripéties au public mais au contraire d'en exposer les moindres accrochages et reprises en main au point d'en faire l'essence même de l'œuvre.

Je ne veux pas dire que la technique soit évidente ici — comme ce fut le cas pour *L'Obsédé* par exemple — mais, au contraire, que le film ne préexiste jamais à son tournage et que chaque image dévoile, en filigrane, l'auteur, sa volonté de tout dire et le rythme de sa vie propre. Quoi de plus naturel donc si le tempo de cet *action filming* semble bien être le battement cardiaque d'un être acharné à découvrir, selon une démarche hésitant entre Céline et Husserl, les preuves tangibles de son existence. Avant que le film ne bascule vers ce « happening contrôlé » qui est l'expression de la vie même, les premières séquences constituent une description entomologique d'un univers figé, une sorte de cauchemar climatisé que l'auteur ne contemple pas sans frayeur, témoins les filtres de couleurs qui établissent une nécessaire distance.

A cet esprit d'analyse scientifique (la décomposition spectrale) répond une nouvelle vision polychrome — jusqu'à la saturation — coïncidant avec l'évasion de Ferdinand. Mais dès le premier chapitre de cette aventure, avant que ne s'élève cette colonne de fumée noire ou que soient décelés par lui les signes funestes dans le regard des hommes, Ferdinand sait qu'il n'est qu'un mort en permission. Il ne se contente pas d'appréhender cette vérité, il l'assimile véritablement au point d'en faire sa raison de vivre. C'est pourquoi il ne faut pas sourire (malgré les incessants passages du grotesque au tragique) s'il déclare vouloir arrêter le temps parce qu'un matin, sur le port, une reine un peu folle, le soleil, certaine vibration de la lumière et la présence de Marianne retrouvée lui font percevoir avec plus d'acuité qu'à l'ordinaire le flux de la vie dans son corps. Cette prise de conscience s'accompagnera immédiatement d'une nouvelle révélation, superposée à la première, l'impossibilité de faire coïncider totalement deux univers.

Si Godard a voulu recomposer une sensation à partir de ses divers éléments, c'est à la démarche inverse que se livre Ferdinand, espérant, par l'analyse, identifier un phénomène qui lui échappe puisqu'il en est lui-même le centre. La vie est en lui mais ses manifestations lui demeurent extérieures. Comment appréhender le phénomène central ? Comment peut-on filmer l'œil d'un cyclone ?

Placé devant cette quasi-impossibilité fixée à lui-même, Godard choisit de tout dire à chaque image : l'angoisse, la violence, la longueur d'onde du rayonnement solaire, la mort et le regard de Marianne Renoir. L'art godardien de la digression parvient ici à son point culminant, réduisant volontairement le récit à une trame incohérente (au sens traditionnel du terme) par une volonté unanimiste de capter l'événement sous une multitude d'éclairages simultanés, entreprise à peine plus aisée que de photographier l'autre côté de la nébuleuse d'Andromède. Rien d'étonnant donc si cet itinéraire en forme de chute libre ne nous offre que d'épisodiques pulsations correspondant aux instants d'accalmie. C'est bien évidemment pour peindre la vie que Godard choisit de filmer les temps morts, hachant délibérément les rares moments d'action, les escamotant, les réduisant au rythme de la pensée qui s'abolit soudain pour se concentrer dans un geste imprévisible comme un trou d'air, presser une détente, plonger une lame dans une nuque absurde.

Après avoir traversé une France muée pour eux en forêt tropicale, Ferdinand et Marianne (ou bien est-ce Franz et Odile) rattrapent leur propre destin dont une trajectoire artificielle les avait éloignés, l'espace d'une révolution. Marianne tuée de sa main, il ne reste à Ferdinand qu'à poursuivre cette chute un moment suspendue et maintenant volontaire comme celle de Nicolas de Staël du haut des remparts d'Antibes.

Avec une frénésie que nos occidentaux soigneusement policés comprendront difficilement, Ferdinand le Fou se dynamite, masqué de bleu comme la mer ou cette lune dont le dernier habitant s'était enfui pour aimer Marianne, et coiffé d'un heaume de T.N.T. tragiquement grotesque. Peut-être tout le film est-il contenu dans cette ultime seconde où Ferdinand décide trop tard d'éteindre la mèche. Peut-être *Pierrot* est-ce cette fraction d'éternité avant l'explosion, ces dernières visions qui défilent, dit-on, à 300 000 kilomètres/seconde. Peut-être cette hésitation résume-t-elle l'œuvre entière et donne-t-elle un sens nouveau à la mer, à ce ballet improvisé ou à tel bleu électrique posé sur un à-plat blanc. A la vie, enfin, qui, l'espace d'une déflagration, aura porté le masque horrible d'une mort diurne.

Michel CAEN.

La satire prisonnière

NOTHING BUT THE BEST (TOUT OU RIEN) Film anglais en Technicolor de CLIVE DONNER. *Scénario :* Frederic Raphael, d'après Stanley Ellin. *Images :* Nick Roeg. *Musique :* Ron Grainer. *Décors :* Reece Pemberton. *Montage :* Fergus Mc Donnell. *Interprétation :* Alan Bates (Jimmy Brewster), Millicent Martin (Ann Horton), Denholm Elliott (Charlie Prin-

ce), Harry Andrews (Mr Horton), Pauline Delaney (Zina March), Alison Leggatt. *Production :* David Deutsch, Domino Production-Anglo Amalgamated Productions, 1964. *Distribution :* Mac Mahon Distribution. *Durée :* 83 mn.

WHAT'S NEW PUSSYCAT? (QUOI DE NEUF PUSSYCAT ?) Film anglais en DeLuxe color de CLIVE DONNER. *Scénario :* Woody Allen. *Images :* Jean Badal. *Musique :* Burt Bacharach. *Lyrics :* Hal David. *Décors :* Jacques Saulnier et Charles Merangel. *Costumes :* Mia Fonssagrives, Vicki Tiel, Gladys de Segonzac. *Directeur 2nd unit :* Richard Talmadge. *Effets spéciaux :* Bob MacDonald. *Son :* William-Robert Sivel. *Monteur :* Fergus McDonell. *Interprétation :* Peter Sellers (Fritz Fassbender), Peter O'Toole (Michael James), Romy Schneider (Carol Werner), Capucine (Renée Lefebvre), Paula Prentiss (Liz), Woody Allen (Victor Shakapopolis), Ursula Andress (Rita), Edra Gale (Anna Fassbender), Catherine Schaake (Jacqueline, une stripteaseuse), Jess Hahn (Mr Perry Werner, père de Carol), Eleanor Hirt (Mme Sylvia Werner, mère de Carol). *Production :* Charles K. Feldman-Richard Silbert-John C. Shepridge, Famous Artists Productions-Famartists Productions. *Distribution :* Artistes Associés. *Durée :* 1 h 49 mn.



Nothing But the Best : Alan Bates.

Chronique de l'apprentissage et de l'accession au « grand monde » d'un jeune arriviste londonien dont nulle contrainte morale ne bride l'ambition, *Nothing But the Best* contient tous les ingrédients classiques de la comédie noire à l'anglaise : ironie, perfidie, cynisme et dandysme bien tempérés. Le scénario ajoute même à ces données habituelles du genre un élément original qu'il faut souligner : le personnage principal a commis un crime qui, tout le laisse supposer aux dernières images malgré un point d'interrogation effectif, restera impuni.

La victime, éphémère professeur en crapulerie du héros, ayant été rapidement et dialectiquement dépassée par son élève, le sens de l'histoire, la règle des consciences hégelienne et les conventions de la morale bourgeoise imposaient donc sa disparition. Reconnaître la rigueur du schéma sur lequel repose la fable — là où tant d'œuvres voisines pèchent déjà au niveau de la conception — ne doit pas pour autant dissimuler les faiblesses de son illustration. Elles tiennent en grande part à une sorte de duperie intellectuelle inhérente aux entreprises de démystification, de critique ou de satire de la société.

Dans la mesure où un contrat implicite de *bonne conduite* lie le cinéma au public, c'est-à-dire à la société, il est contraint par là à respecter un certain nombre d'interdits que très peu d'auteurs osent transgresser. Ce serait peu de dire que les rares transgressions de ces interdits ont provoqué de retentissants échecs commerciaux : que l'on songe aux *Carabiniers* de Godard, aux *Bonnes Femmes* de Chabrol, où la dérision était si profonde qu'elle sembla odieuse à la plupart et que l'on crédita communément les auteurs de toutes les tares qu'ils avaient l'honnêteté de montrer dénuées d'attraits de compensation. Pour si bien dépeindre la bassesse, la cruauté et la débilité mentale, ne fallait-il pas que ces gens-là fussent de bien méchants hommes et de très profonds débiles eux-mêmes ?

Si le débat est aussi ancien que l'art dramatique lui-même, les cinéastes prennent généralement la précaution nécessaire d'enrober leurs impertinences de sucreries qui les rendent consommables au plus grand nombre. Bien sûr, ce n'est pas *Les Carabiniers* qui est odieux c'est la guerre, mais cette vérité élémentaire n'est pas commerciale, pas consommable et trahit le contrat : les salles restent vides, et l'on s'entasse au *Jour le plus long* car là, au moins, le visage de la guerre est aimable. On vous dira même qu'il y est plus réaliste.

Passons, et revenons à notre Rastignac londonien, duquel nous ne nous sommes guère éloignés. Nous parlions de cynisme. Un cynisme vrai, il va sans dire, serait insupportable, il faut donc respecter la règle des degrés, c'est-à-dire faire croire au spectateur qu'on lui parle d'autre chose que de lui-même : ainsi la comédie est-elle permise, et le rire souhaité. Un rire de refoulement, non un rire libérateur : l'important, c'est de ne pas se sentir concernés. L'arriviste, ce n'est pas vous, il est sur l'écran. Vous, vous n'êtes sûrement pas de ceux qui, assurés de l'impunité, expédieraient le fameux mandarin dans l'autre monde pour s'approprier ses richesses.

Naturellement, il est permis de rire sans trop d'arrières pensées à une bonne comédie, mais *Tout ou rien* n'est pas une très bonne comédie, hésitant trop entre diverses formules plus ou moins patinées, et sans vraiment en choisir aucune. Au lieu du grand film corrosif qu'on était en droit d'espérer, Clive Donner n'a finalement que tenté de réhabiliter, en le mettant prudemment au goût du jour, l'humour guindé des vieilleries qui font la gloire du cinéma britannique, genre *Noblesse oblige* ou *Tueurs de dames*. Ce n'est pas assez pour évoquer l'Oscar Wilde ou le De Quincey cinématographique que l'Angleterre attend encore.

Jean-André FIESCHI.

L'Enfer, sourire aux lèvres

S'il doit exister un maniérisme au cinéma, Clive Donner mérite une chaire pour y enseigner l'alpha et l'oméga de cette nouvelle école. L'extrême sophistication de *Nothing But the Best* — et par corollaire, celle de *Pussy Cat* —, l'ironie et la joliesse provocantes de ces films, appellent sans échappatoire une préface qui confère au double piège sa pleine valeur. Le but premier de ces films-Circé est de transformer les spectateurs en pourceaux. D'où cet art d'enjôler, cette séduction, ce charme, qu'Ulysse-critique redoute, avant d'y succomber. La vertu principale de cette anthologie de faux et de préciosités incroyables, c'est le plus absolu et le plus rigoureux des néo-réalismes.

Nothing But the Best est le plus *anglais* des films, au meilleur sens du terme, et par-là il se sépare des pochades conventionnelles réalisées pour l'exportation. Le choix très britannique des actrices, l'importance du langage et des mœurs, la minutie des détails, tout nous invite à considérer ici la recherche de la vérité. Je ne suis pas allé vérifier du côté de l'hypothétique Malborough Road l'authenticité du décor, mais chacun admettra, sans traverser le Channel, que les jeunes employés déjeunent dans des restaurants semblables à celui qui voit la rencontre historique de Charles Prince et James Brewster. Chaque plan, chaque seconde, témoignent d'un souci maniaque du détail exact, de l'anecdote irréfutable. Ce vérisme obsessionnel, jusque dans les propos qu'échangent les personnages et les nuances du dialogue, donne à *Nothing But the Best* l'allure d'un film à clé. Le jeune héros, James Brewster, ne travaille pas *par hasard* dans l'Immobilier. Il ne s'acoquine pas *en vain* avec un « constructeur-promoteur ». La démolition des vieux immeubles ne dénoue pas *par accident*

l'intrigue criminelle. Tout ceci est calculé au millimètre. Nul n'ignore que, dans les temps présents, et sur tout le territoire de l'Europe occidentale, l'Immobilier constitue le plus beau réservoir à requins qui se puisse imaginer. Cela signifie que, si dans vingt ou trente ans un quidam recherche un témoignage sur la corruption capitaliste dans les années soixante, il fera mieux de lorgner l'œuvre de Clive Donner, plutôt que de subir les dialogues factices de *Main basse sur la ville*. Car la félonie contemporaine n'a pas ce visage sordide, cruel, paupériste, que lui prêtent les dénonciateurs à vue courte, même s'ils sont animés par les meilleures intentions du monde. Elle séduit, elle charme, elle s'entoure de luxe et de prospérité. Elle est « donnerienne ».

La guerre, l'immédiat après-guerre, sont en général des périodes amorales, qui entraînent la prospérité du crime. Il est plus rare de voir se perpétuer les vices des temps troublés dans une période de paix et de richesse. Nous avons la chance de vivre ce paradoxe, et Donner nous en offre une image à vif. Il faut prendre au sérieux, donc au pied de la lettre, cette histoire contée d'un air désinvolte. Tant pis pour la cuistrerie, mais n'hésitons pas à gratter le badinage, à éplucher le masque. M. Donner pose des questions, et y répond par l'exemple. Peut-on, dans la seconde moitié du vingtième siècle, vivre sans amour et ne pas s'en trouver mal ? Parfaitement, et le visage de la respectable Millicent Martin, vedette de la télévision britannique, idole de tous les foyers, confirme cet assentiment. Le sourire et le regard de Millicent avouent une telle perversité que son personnage relève plus de la « Chronique de Dolmancé » que du « Cahier Critique ».

Peut-on, dans la seconde moitié du XX[e] siècle, commettre un assassinat pour « arriver » ? Oui, répond à nouveau l'auteur, et il le prouve. Cela ne signifie pas que n'importe quel « minet » contemporain serait capable de tuer son amant de sang-froid, comme Brewster le fait (quoique, bien préparé, cf. *La Corde*...), mais que la désagrégation morale est parvenue à un point suffisant pour que la situation soit envisagée comme naturelle. Et ainsi de suite, *Nothing But the Best* trace le portrait le plus impitoyable et le plus lucide. Le régime présidentiel gagnera l'Angleterre à cause du dialogue incisif sur la politique échangé entre Brewster et Prince, dialogue où se perçoit à merveille le cheminement du virus. Et cela nous ramène aux trafics de l'Immobilier, qui s'opèrent dans l'élégance et le snobisme, formes reprochées à Donner, et qui constituent le fond de son propos.

Le monde actuel est fou d'élégance, de luxe, de sophistication. Les métiers vils (commerce, affaires, etc.) sont gagnés par le goût du superflu, le désir de paraître « artistes », c'est-à-dire désengagés. Ce parti pris influe sur la manière d'accomplir les actes, donc de les montrer. Clive Donner parvient à ce miracle de suivre la mode pour mieux la critiquer. Il fustige les personnages avec les plumes de paon dont ils s'ornent à l'accoutumée. De là ces recherches de couleur, cette scène de chasse photographiée comme dans un magazine de mode, ces angles d'un « chic » infaillible, cette aisance des mouvements d'appareil, toute une « beauté » superficielle qui cache un cynisme plus acide, une amertume solitaire.

Ursula Andress et Peter Sellers : What's New Pussycat ?

Ne soyons pas trop naïfs. Le bonhomme ne déteste pas les Jaguar, les Bentley, les Rolls qu'il étale avec complaisance. Ni le Scotch, ni les jolies filles, ni toutes les bonnes choses dont regorge le royaume de ce monde. Mais, justement, c'est dans sa *compromission* évidente que réside l'intérêt de l'œuvre donnerienne. Tout grand film contient sa propre critique, et *Nothing But the Best*, dans l'apologie et la dénonciation du crime, présente simultanément l'envers et l'endroit avec une perfection dont l'égale ne se pourrait découvrir que dans une bande de Moebius. Loin de flatter, cette duplicité devrait inquiéter.

Il va sans dire que tout ce qui précède concerne aussi bien *What's New, Pussy Cat ?* Paris remplace la destruction-reconstruction de Londres, la chasse aux jolies filles fait oublier l'arrivisme financier, mais le problème reste le même. Voici le seul film réaliste sur Paris, dans la mesure où l'on ne voit pas les bidonvilles de Nanterre, ni les problèmes des vieux travailleurs, mais où l'on entend parler, deux heures durant, de filles, de bagnoles, de restaurants, de boîtes de nuit, etc. Si les journalistes, les écrivains, les cinéastes « de gauche » avaient une once d'honnêteté, eux qui détestent le métro et roulent en voiture de sport (ou en taxi), ils admettraient que ce sont les seuls éléments remarqués par tout observateur impartial. Cela et l'omniprésence du fric bien-aimé. A côté d'une observation aussi claire et lucide, les films sociologiques (type *Chronique d'un été* ou *Le Joli Mai*) semblent des impostures. Ou du moins, il apparaît de plus en plus qu'ils ne rendent pas compte du vrai *climat* de leur époque. Un film comme *Pussy Cat* traduit beaucoup mieux les aspirations de nos contemporains (y compris ceux qui n'ont pas les moyens de les réaliser, mais qui gardent les yeux tournés vers le même pôle). Il arrive ainsi que la publicité d'un magazine en révèle plus long que les articles « de fond » rédigés par les plus subtils analystes...

Là encore, est-il besoin de préciser que l'auteur mélange l'objet critiqué avec la forme de sa critique ? *Pussy Cat* décrit un délire sexuel avec le style même des publications masculines qui se consacrent à l'érotisme. L'obsession et le tabou qui l'exaspère, la licence et sa limite, toutes les contradictions de la sexualité moderne (avec son chef-d'œuvre : la nymphomane frigide) sont illustrées par Donner avec un humour et un sens de l'ambiguïté qui envisagent, plus que jamais, les multiples faces possibles, et leurs interprétations. De britannique, l'élégance devient ici « internationale », comme le remarquait l'auteur avec une justesse aiguë. J'ajouterai que s'y glisse la pointe de mauvais goût sans laquelle cette sophistication du sexe deviendrait trop sublime, et donc invendable. Ou du moins, l'apparence du mauvais goût — le vaudeville qui devient de plus en plus épais, la charge qui s'alourdit en burlesque —, car on pourrait soutenir, en ce domaine comme ailleurs, que le comble des bonnes manières, c'est de se mal tenir.

Sur ce chapitre, on n'en finirait plus de débattre. Si la véritable élégance ne se remarque pas, les films de Donner sont d'une fabuleuse inélégance. Mais pourquoi désire-t-on à tout prix définir les choses par leur absence ? Le brio invisible, ce n'est pas du super-brio, mais de la maladresse. Rien de plus. Clive Donner s'est lancé dans la métaphysique de la mode. Il prend au mot l'esprit de son temps. Si la copie est parfaite, ce n'est pas à lui de juger le résultat. Jamais sans doute la grâce visuelle ne fut aussi justifiée. Plusieurs années avant la « chute » de Minnelli, Eric Rohmer prophétisait : « Nous

sommes las de voir des choses *jolies*. Cela ne signifie rien sur un écran ». Peut-être, dans la mesure où les films de Minnelli se situent hors du temps, et recherchent une sorte de beauté qui jamais n'égalera la peinture. Peut-être celui-ci n'a-t-il rien fait de mieux que *Meet Me In Saint Louis*, où il chante la nostalgie de 1900. Mais dans le cas de Donner, on ne peut avancer un tel reproche. Il ne rivalise pas avec un art, mais avec notre représentation actuelle du monde. Si vous n'êtes pas content de cette représentation, ce n'est pas Donner qu'il faut changer, c'est le monde. — Michel MARDORE.

Cabiria trépanée

GIULIETTA DEGLI SPIRITI (JULIETTE DES ESPRITS) Film italien en Technicolor de FEDERICO FELLINI. *Scénario :* Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi sur un sujet de Federico Fellini et Tullio Pinelli. *Images :* Gianni Di Venanzo. *Décors et costumes :* Piero Gherardi. *Musique :* Nino Rota. *Montage :* Ruggero Mastroianni. *Truquages :* Otello Fava et Eligio Trani. *Interprétation :* Giulietta Masina (Giuletta), Alba Cancellieri (Giuletta enfant), Caterina Boratto (la mère), Luisa Della Noce et Sylva Koscina (ses sœurs Adele et Sylva), Sabrina Gigli et Rossella Di Sepio (ses nièces), Lou Gilbert (le grand-père), Valentina Cortese, Silvana Jachino et Elena Fondra (ses amies Valentina, Dolores et Elena), José De Villalonga et Cesarino Miceli Picardi (les amis du mari), Milena Vucotich et Elisabetta Gray (ses servantes), Sandra Milo (Suzy, la propriétaire de la villa voisine, Iris, l'apparition, Fanny, la danseuse, l'amie du grand-père) ; la suite de Suzy : Irina Alexeieva (la grand-mère), Alessandra Mannoukine (la mère), Gilberto Galvan (le chauffeur), Seyna Seyn (la masseuse), Yvonne Casadei, Hildegarde Golez et Dina De Santis (les servantes), Edoardo Torricella (le professeur de russe), Dany Paris (l'amie disparue), Raffaele Guida (l'amant oriental), Fred Williams (le prince arabe), Alberto Plebani (Œil de Lynx). *Production:* Angelo Rizzoli, Federiz (Rome)-Francoriz (Paris), 1965. *Distribution :* Inter-France distribution. *Durée :* 129 mn.

Les pilules critiques (ces notules-express par lesquelles les gazettes résument l'intérêt — ou l'inintérêt — d'un film) jouissent aujourd'hui d'une vogue extrême. Celles que la presse parisienne consacre au dernier Fellini sont particulièrement saisissantes. Qu'on en juge.

« Fellini le magicien fait des merveilles. Mais Fellini le psychologue a raté son coup. » (L'Express).

« Federico Fellini a voulu faire un film comique, un film de dérision. Mais le long cauchemar (2 h) de cette petite fille quadragénaire (Giulietta Masina) qui délire dans un enfer à la Reader's Digest colorié par Krema, est souvent un monument d'horreur et d'ennui. » (Pariscope).

« Dans l'ordre du gros comique, qui n'a pas vu Villalonga, les pieds dans la brume, préparer avec simplicité un cruchon de sangria, n'a rien vu. » (Le Nouvel Observateur).

Comme à l'accoutumée, c'est à l'ésotérique « Semaine de Paris » que l'on doit la définition la plus sybilline :

« Drame psychologique. Giulietta s'interroge sur les moyens de reconquérir son mari. Pour Fellini, rêver c'est dormir avec des illustrations dans le texte. »

Ces heureuses formules montrent assez clairement que leurs auteurs savent à quoi s'en tenir au sujet de cette pauvre Giulietta. Il en ressort non moins clairement que ce magicien-clown-psychologue-rêveur de Fellini a partiellement ou totalement déçu les espérances de ceux qui attendaient de lui un nouvel et fabuleux objet; monstrueux, baroque, extravagant, onirique, démentiel, exotique. Or *Giulietta degli spiriti* est précisément tout le contraire de cela. Autant *Otto e mezzo* était pétri d'orgueil et de singularité jusque dans ses aveux d'impuissance ou de timidité, autant *Giulietta* est pudique et réservé jusque dans ses éclats de fantaisie et ses fanfaronnades foraines. On lui reproche sa banalité, la tristesse de son exubérance, la pauvreté de ses symboles. C'est pourtant par là que le film touche, ou qu'il devrait toucher. Le panorama mental qu'il détaille vise moins à surprendre ou à émerveiller qu'à divertir ou émouvoir les âmes simples. Sans pour autant rechercher systématiquement l'adhésion du spectateur ni prétendre à le séduire, tout juste à l'informer. Bien sûr, chacun est libre de refuser de s'intéresser aux émois, aux terreurs et aux démons domestiques d'une bourgeoise romaine pas très jeune, pas très belle et pas très intelligente. Qu'ils existent, et que Fellini les fixe naïvement et courageusement sur son technicolor, parce que probablement ils l'intéressent, peut suffire à les justifier. Une œuvre, quelle qu'elle soit, s'accommode généralement fort bien d'être nécessaire à son seul auteur. On l'admet moins d'un film que d'un tableau ou d'un poème parce que nous avons tous plus ou moins une mentalité de producteurs. La liberté des autres est belle même s'ils en usent d'une manière que nous jugeons dérisoire ou erronée. Il faut aimer la liberté de *Giulietta* et celle de Fellini, même si l'on n'aime pas *Giulietta*, ni Fellini, ni Masina. Il serait tout de même paradoxal de refuser un film d'auteur sous le prétexte léger que cet auteur ne fait pas ce que nous attendons qu'il fasse. Le ferait-il d'ailleurs, et il cesserait d'être auteur. Au vrai, la laideur de *Giulietta* ne ressemble à aucune laideur, ce qui lui confère une certaine beauté.

C'est le premier film qui plonge délibérément dans l'univers mental d'une midinette et ce, sans dérision, quoi qu'on en dise. La dérision, c'est le spectateur qui l'apporte dans sa manière de voir et de comprendre les choses, pas Fellini. Le néo-réalisme s'attachait à la quotidienneté des actions les plus banales, des personnages les moins héroïques, des situations les moins dramatiques. *Giulietta* ne fait pas autre chose que de tirer les conséquences extrêmes d'une vision du monde profondément familière et commune. Nous sommes aux antipodes du baroque, tout près de la grisaille des romans-photos : au lieu d'enregistrer comme autrefois le sourire et les larmes de Cabiria-Giulietta, Fellini la trépane gentiment pour voir ce qu'elle a dans le crâne, pour montrer le pourquoi de ce sourire et de ces larmes. Si *Marienbad* ou *Otto e mezzo* dévoilaient fièrement les rêves du dimanche des snobs ou des artistes, *Giulietta*, plus modestement, invite le public à partager deux heures durant les rêves de tous les jours d'une petite bonne femme sans gloire ni atouts particuliers. Il y a, dans ces rêves comme dans tous les rêves, des zones éclatantes, des points d'ombre, des vertiges, des clichés, des lacunes, des bêtises. Une confusion


Giulietta degli spiriti.

formidable des désirs, des intuitions, des intentions, des souvenirs. Une aptitude contrariée au bonheur, une terreur conventionnelle de la convention, convention du couple, du mariage, du péché... Un discours très direct, très humble, très familial les exprime, qui assume les désordres et les grimaces de l'intimité. On se tromperait grossièrement si l'on voyait une fresque à la place de cette miniature, un cirque fabuleux à la place de ce touchant guignol.
Giulietta est un film généreux, indulgent et candide : on affirme que sa férocité tourne à vide, que sa méchanceté n'atteint pas la cible qu'elle vise, que sa roublardise satisfaite est bien gênante. Le nombre et la taille de ses défauts en font sans doute un film *raté* (comment qualifier *Viva Maria*, à cette aune?), mais d'un ratage qui invite à l'amitié : en commençant ces quelques lignes, je m'attendais à dire, moi aussi, beaucoup de mal de *Giulietta*. Avant de mettre le point final, j'ai soudain conscience que cette œuvre bancale m'est assez chère, quoique bizarrement. Qui parlera encore de nos préjugés ?

Jean-André FIESCHI.

Un bol d'air à Bregbo

MONSIEUR ALBERT PROPHETE Court métrage français de JEAN ROUCH. *Montage :* Jean Ravel. *Interprétation :* non professionnels. *Production :* 1962. *Distribution :* Argos Films. *Durée :* 23 mn.

Si deux hommes se font deux idées différentes de la vie, ils en auront aussi deux du cinéma. C'est là une évidence précieuse que *Monsieur Albert Prophète* de Jean Rouch et *La Douceur du village* de François Reichenbach viennent à point nous rappeler. Reconnaissons l'impudence qu'il y a à confronter le film d'un homme de cœur à celui d'un cinéaste de l'artifice même si l'actualité nous y invite. Mais, les manques de l'un renseignent sur la plénitude de l'autre, le rapprochement incongru dévoilant deux conceptions fondamentalement différentes du cinéma. Qu'y pouvons-nous si, une fois de plus, le cinéma nous accule à cette frontière décisive et pourtant toujours mouvante où son existence même est remise en question ?
A quelqu'un qui lui demandait : « Où allez-vous partir la prochaine fois ? », Rouch répondit: « mais en Afrique bien sûr ! » et il ajouta « il y a beaucoup de pays et d'hommes à voir, mais c'est tellement difficile et tellement long d'essayer de les comprendre ». Admirable est le moment où l'entêtement cède la place à la volonté forcenée de voir, de saisir, de réaliser. Il nous rapporte cette fois le village de Bregbo. Satisfait et honteux tout à la fois de son audace, il s'empresse de préciser avant même de commencer que s'il s'est permis d'en emporter ce film c'est parce que en 1914 « un merveilleux vieux bonhomme » avait converti les indigènes et promu un véritable christianisme africain. Et l'image de la statue de saint Pierre dressée au cœur du village avec sa main tournée vers le ciel reviendra à intervalles réguliers tout au long du film comme la seule certitude de Rouch et sa constante excuse d'avoir la prétention d'essayer de comprendre.
C'est une grande leçon d'humilité que Reichenbach ferait bien de retenir, lui qui passe gaillardement et avec la même désinvolture satisfaite des Etats-Unis à la France et de la France au Mexique. Ce souci de rester à la surface des choses, bien loin d'être un savant parti pris moral n'est que la marque de son impuissance à aller plus profond. Homme de la ville et globe-trotter appliqué, Reichenbach n'a jamais pu se débarrasser de ses préjugés et de ses complaisances. Il se targue, pourtant, d'être l'homme le plus libre, le plus apte à nous parler de Loué et de ses habitants, car il avoue ne rien connaître aux sciences humaines. Habile manœuvre, mais vaine, car on sait depuis belle lurette comment l'inculture, après avoir été l'apanage exclusif des petits génies, est devenue la sollicitation constante des médiocres et l'alibi de leur prétendue disponibilité.
Rouch, en revanche, revendique sa condition d'ethnologue, de sociologue, pire encore d'attaché au C.N.R.S. Cette culture, loin de la nier, il tente de la dépasser et avoue simplement les difficultés qu'il éprouve. Sans malaise : pas d'art, et le choix qu'a fait Rouch du cinéma n'est que la marque de son espoir d'une lointaine libération et d'une aléatoire plénitude.
On voit la différence. D'un côté, un chercheur s'interrogeant sur ses contradictions internes, de l'autre un homme qui ne se pose aucune question car de plain-pied avec la vie, faisant semblant de courir à travers le monde après un « quelque chose » qu'il a déjà trouvé depuis longtemps. *La Douceur du village* ne renvoie qu'à Reichenbach lui-même et l'on est pris d'une soudaine pitié pour ce grand voyageur qui, partout où il est passé, croyant ramener dans ses bobines toute la vérité du monde, n'a jamais fait que dévoiler l'image toujours plus pesante de son insuffisance.
Rouch, lui, se contente de poser un regard sur des hommes auxquels il ne veut rien prendre parce qu'il les aime. Son film est une suite de bonds en avant, suivis de régressions, s'assurant ici et là une prise plus stable pour repartir de plus belle. Bref, un cinéma en marche, qui risque à chaque instant de s'évanouir ou de se déployer car il porte en lui les conditions même de sa réussite ou de son échec. Lorsque Rouch pose des questions à Monsieur Albert ou à l'une de ses femmes, quelques légers travellings nous font approcher du visage, s'y arrêtant un moment, puis c'est le retour au plan général, comme si, en l'isolant davantage, en le coupant de son environnement, Rouch risquait de le voir disparaître à jamais. On sent pourtant qu'à ce visage bien réel, il voudrait se tenir plus longuement, tenter de partager le bonheur simple que révèle son sourire, mais il semble craindre que la caméra, par sa présence, ne le transforme en vision évanescente, comme ces peuples fragiles qui ne supportent pas le changement de climat et qui, s'ils y sont contraints, se décomposent lentement et meurent. Même souci lorsqu'il filme la femme-folle : il fait un plan très simple, où il nous la montre de loin, marchant à travers les feuillages. En n'allant pas plus avant, il nous fait comprendre son altérité et l'impossibilité où nous sommes de pénétrer dans son mystère. Nous ne pouvons pas aider cette femme, ayons au moins la pudeur de ne pas l'accabler. Plus encore que la négation du voyeurisme, c'est sa dénonciation.
Cette honnêteté se retrouve intacte dans le commentaire, dit avec cette voix sûre et indécise tout à la fois, toujours chaleureuse, commentaire tout en pleins et en déliés, qui vaut autant par ce qu'il cache que par ce qu'il explicite. La confession comme thérapeutique, voilà qui fait irrésistiblement penser à la psychanalyse. Le mot ne sera pourtant jamais dit, car ce serait une autre forme de voyeurisme, la plus insidieuse peut-être, celle du langage. Le prononcer, loin d'expliquer quoi que ce soit, risquerait au contraire de brouiller les cartes. Grâce à ce mouvement qui s'instaure entre la pensée du spectateur qui est dénoncée par les images, et le commentaire (ou plutôt son absence) naît la critique de notre civilisation, et aussi celle du cinéma.
A ce degré suprême de probité intellectuelle, Rouch peut tout se permettre, même de filmer un coucher de soleil, ce qui est un honneur qui se mérite. Des couchers de soleil, on en a déjà vus dans n'importe quel documentaire sur les chutes du Zambèze, les réserves de fauves du Kenya ou encore dans *La Douceur du village*, avec en supplément un premier plan d'oies pensives. Pourquoi, dans tous ces films, n'étaient-ce que figures de style dégénérées, alors que chez Rouch l'instant est sublime ? Simplement parce que le coucher de soleil n'est pas beau en lui-même mais en tant qu'intégré dans une série de plans qui le désamorce de son pouvoir esthétisant et l'entraine irréversiblement dans la structure même du film, où il devient coucher de soleil en soi, porte ouverte au délire des interprétations : temps de la sérénité, paix des âmes, voile tiré sur toute une civilisation.
La vraie poésie, c'est cela, et non pas celle de Reichenbach. Car, s'il écarte les qualificatifs d'ethnologue et de sociologue, il en est un qu'il accepte, c'est celui de poète. Suprême imposture. Car la poésie est comme tout, elle n'a aucune valeur en elle-même (et elle n'existe même pas en elle-même) et dépend de l'usage qu'on en fait. Or, le « regard poétique » de Reichenbach est celui du guide bleu, c'est-à-dire, comme l'écrit Roland Barthes, « qu'il date du siècle dernier, de cette phase historique où la bourgeoisie goûtait une sorte d'euphorie toute fraîche à acheter l'effort, c'est-à-dire, à en garder l'image et la vertu sans en subir le ma-

laise ». Nul malaise chez Reichenbach, et les difficiles détours qui président à l'éveil des consciences des jeunes garçons de la campagne pour tenter d'échapper à leur culture d'instituteurs et à la grisaille radicale accumulée par plusieurs républiques, n'intéressent pas notre homme. Ecrire cela n'est nullement pratiquer une irrecevable réduction de l'œuvre d'art à sa portée politique et sociale, car l'alibi poétique une fois écarté, le film se laisse démonter par quelque bout qu'on le prenne.

Pareille entreprise est absolument impossible avec le film de Rouch, qui échappe constamment, car son moteur essentiel, c'est justement cette fuite en avant, cette dérobade constante à toute tentative d'appropriation. Rouch a compris ce que Reichenbach ne comprendra jamais : que le cinéma est cet art exceptionnel qui tourne à son profit les difficultés où les autres disciplines s'enferrent. Les pièges de la dialectique, les affres de la sémantique n'ont plus alors de prise sur lui, car il les ignore en les transcendant. Il est justement cet art qui se suffit à lui-même, où le don de soi et l'approbation ne sont plus antithétiques car intégrés comme les deux pôles essentiels de sa démarche.

Rouch a écrit un jour : « Dans cette difficile découverte de l'Afrique de demain, il n'y a plus de place pour les médiocres, il n'y aura surtout plus de place pour ceux qui ont à en rapporter et à rien y amener ».

Les rencontres entre une esthétique et une morale ne vont pas sans heurts. Remercions Rouch de nous le rappeler périodiquement et d'avoir choisi le cinéma comme lieu privilégié de cet affrontement. Le regard qui prend, le regard qui donne. Ambiguïté douloureuse. A la dépasser, on risque de se perdre. En l'assumant, Rouch survit et avec lui le cinéma qui demeure sa seule certitude. — Sylvain GODET.

Au galop, le naturel du Bordelais

FRANÇOIS MAURIAC Court métrage français de ROGER LEENHARDT. *Commentaire :* François Mauriac, dit par lui-même. *Images :* Noël Ramettre. *Musique :* Guy Bernard. *Production :* Les Films du Compas, 1955. *Distribution :* Argos Films *Durée :* 20 mn.

On rit beaucoup, me dit-on, au spectacle de ce Portrait que treize ans ont couvert d'une perfide poussière. Pour parler franc, ce n'est que justice. La génération des H.L.M. et du poulet aux hormones se trouve soudain confrontée à un homme de terroir, encore imbu des privilèges du passé. Choc insupportable. Imagine-t-on qu'un agglomérat d'apatrides et de désaxés (« misfits », comme dirait Arthur) tolère sans broncher la vision de son ennemi ? Les êtres veules et mous qui se ratatinaient, ces dernières semaines, au fond des sièges du cinéma « Le Racine », se défendaient comme ils pouvaient, par le ricanement, contre la présence d'un homme tout de nerfs et d'os. En réalité, la lutte était inégale, qui opposait les larves et l'ancêtre. Un être qui peut parler sans honte de sa maison familiale, et des vignes, et des arbres de son pays, un être qui s'accroche à des racines solides ne tombe pas à la première tempête. Ses échecs, ses erreurs, ses faiblesses n'entameront pas cette force qui est en lui pour cautériser toutes les blessures, vaincre tous les adversaires. La foi de Mauriac est indissociable de cette plongée charnelle au sein des choses. De la certitude que donne cette puissance, viennent l'égoïsme et la cruauté extraordinaires qui émanent du portrait. Les déracinés, tous nos contemporains, qui doivent recomposer leur être à l'occasion de chaque épreuve, comme s'ils n'étaient jamais certains de leur naissance, avoueraient-ils un sentiment d'infériorité devant cette civilisation qui fuit, et que rien ne remplace ?

Lorsque Mauriac parle de son enfance et de son pays, cela ressemble, paraît-il, à une composition française d'élève sage. Une telle opinion ne surprend guère, de la part d'un public pour qui le paysage est avant tout un décor de cinéma. Pourtant le décor a *inventé* l'âme de cet homme. Le paysage *est* le réel. Le mérite de Leenhardt, c'est justement de ne jamais empiéter sur la vie. La probité du rapport image-son est ici exemplaire. Le film ne cherche pas à dire plus que Mauriac, et le texte de Mauriac ne dit jamais moins que l'image. Il n'y a pas d'au-delà, de choses derrière les choses. Si Mauriac compare les pins à des mâts de navires, la caméra de Leenhardt montre les pins, effectivement semblables à des mâts de navires. Quiconque a vu l'arbre ou le mât, une fois dans sa vie, déduira l'un de l'autre, à partir de sa connaissance sensible. Il n'y a jamais pléonasme. C'est la vérification de la littérature par le cinéma, et du cinéma par la littérature. Il faut oser parler des éléments invisibles, des odeurs, de la chaleur, etc. Lorsque Mauriac évoque l'impression d'asphyxie qu'on éprouve à Bordeaux dans les grandes chaleurs d'été, aucune image, même photographiée par 40° à l'ombre, et en s'aidant de projecteurs, ne saurait traduire cette oppression physique. Le mot, indispensable, vient au secours du plan, avec une aisance qui est naturelle à Leenhardt, et que méconnaissent toujours la plupart des jeunes auteurs.

Personne mieux que Mauriac n'a senti la sujétion de l'homme envers son décor social. Au lieu de railler une apparente hypocrisie, il faudrait comprendre la distorsion affective qui créa l'homme peu à peu. Mauriac signale en passant le Carnaval de Bordeaux, qui se déroulait — d'une manière significative — à contre-temps, le jour des Cendres. Fête singulière, dans une province puritaine et froide, qui s'imposait une gaieté factice, dénuée de joie et de licence véritables. Pour ma part, en quinze ans de pratique, je n'y ai observé un viol qu'une seule fois — au milieu de la fameuse place des Quinconces il est vrai, parmi des milliers de gens, ce qui rendait la performance intéressante, même pour cinq ou six garçons décidés. L'étouffement des passions, ainsi organisé dans un cadre rigide, façonne des caractères d'une espèce particulière. Mauriac a le courage de se mettre en pleine lumière. Jusque dans sa manière de recevoir les honneurs, il est le produit de Malagar et de Bordeaux. Au nom de quoi irait-on lui reprocher cette franchise, quitte à dire ensuite qu'il ment ? Le mensonge, d'ailleurs, est inhérent au naturel du Bordelais. Ce n'est pas un péché chrétien, mais une façon de comportement, le dernier état de la *réserve*. Lorsque Mauriac, à la fin, renie le film et sa confession, ce n'est pas une coquetterie d'avant le baisser du rideau, mais un retour aux sources, l'aptitude au *secret*, que trouve dans son berceau le paysan du terroir.

La « mise en scène » de Leenhardt, étalée au grand jour, accroît cette distance que donne l'écriture littéraire, et qui permet à Mauriac d'être au mieux sincère, en paraissant le plus faux. De nos jours, l'usage du magnétophone et du 16 mm aurait fait écarter l'artifice de la discussion finale, et c'eût été dommage. Plus « télégénique », plus vraie en apparence, elle deviendrait moins mauriacienne, avec ses fausses questions, ses gestes inventés, toute la gaucherie sublime du cinéma-stylo. Les limites du pouvoir de Leenhardt suscitent un portrait en creux, où les choses non dites, non montrées, courent droit au naturel de la mémoire.

Michel MARDORE.

VAGHE STELLE DELL'ORSA (SANDRA) Film italien de LUCHINO VISCONTI. *Scénario :* Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti et Enrico Medioli, inspiré du livre de Gabriele D'Annunzio « Peut-être oui, peut-être non ». *Titre :* tiré du « Ricordanze », de Giacomo Leopardi. *Images :* Armando Mannuzzi. *Musique :* César Franck. *Décors :* Mario Garbuglia. *Costumes :* Bice Brighetto. *Montage :* Mario Serandrei. *Son :* Claudio Maielli. *Interprétation :* Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni, son frère), Michail Craig (Andrew, son mari), Marie Bell (Mme Lusatti, la mère), Renzo Ricci (Gilardini), Fred Williams (Pietro Fornari), Amalia Troianni (Fosca). *Production:* Franco Cristaldi-Vidès Film (Rome) - Orsay Films (Paris), 1965. *Distribution :* Columbia. *Durée :* 1 h 42 mn.

CERNY PETR (L'AS DE PIQUE) Film tchécoslovaque de MILOS FORMAN. *Scénario :* Milos Forman et Jaroslav Papousek. *Images :* Jan Némecék. *Musique :* Jiri Slitr. *Décors :* Karel Cerny. *Montage :* Miroslav Hajek. *Son :* Adolf Böhm. *Interprétation :* Ladislav Jakim (Pierre), Jan Ostrcil (son père), Bozena Matuskova (sa mère), Pavla Martinkova (Pauline), Pavel Sedlacek (Lada), Vladimir Pucholt (Cenda), Frantisek Kosina (le gérant du magasin), Zdenek Kulhanek. *Production :* Ceskoslovensky film, 1964. *Distribution :* Studio 43. *Durée :* 87 mn.

Pour ces deux films, voir critiques dans ce numéro, page 56 et page 61.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 24 novembre au 21 décembre 1965

8 films français

Les Baratineurs, film de Francis Rigaud, avec Francis Blanche, Darry Cowl, Jean Poiret, Michel Serrault, Pascale Roberts, Hélène Duc, Bénédicte Lacoste. — L'arête est d'une belle pureté : Serrault-Poiret, filous de la brocante, essaient d'extorquer un rétable du XVIe siècle à Francis Blanche, poissonnier mondain et vague héritier du Bourgeois Gentilhomme. Autour, hélas, pas la moindre chair. On devrait projeter aux élèves de l'I.D.H.E.C. cette anthologie d'échecs, ou l'art de ne pas réussir : 1) les numéros d'acteurs (Darry Cowl, Galabru, Roger-Pierre et Jean-Marc Thibault) ; 2) les quiproquos de la comédie américaine ; 3) les courses-poursuites de style burlesque. — M.M.

Dis-moi qui tuer, film en couleur d'Etienne Périer, avec Michèle Morgan, Paul Hubschmidt, Dario Moreno, Germaine Montero, Daniel Emilfork, Jean-Roger Caussimon. — Piteuse tentative pour concilier le goût des fantaisies policières à l'anglaise et la démagogie pro-yéyé. Un trésor à récupérer, que cherchent un Allemand et une bande de jeunes, sert de prétexte à l'une de ces « spirituelles comédies » dont chaque gag tombe à plat. Michèle Morgan fait la folle, en pantalons dernier cri, sans doute parce qu'elle trouve cela vraiment drôle. Elle est la seule. — M.M.

Fantômas se déchaîne, film en scope et en couleur d'André Hunebelle, avec Jean Marais, Louis de Funès, Mylène Demongeot, Jacques Dynam, Robert Dalban, Olivier de Funès. — Aucun effort de scénario, malgré la fière annonce d'aventures « entièrement inédites ». Fantômas pique un savant, Fandor et Juve lui courent après en se moquant de James Bond, et trouvent le moyen de descendre encore plus bas. Un seul gag est amusant — puisque de nos jours, paraît-il, on doit rire à *Fantômas*. Max Douy a composé là son décor le plus important et le plus laid depuis *Marguerite de la nuit*. — M.M.

Les Fêtes galantes, film en couleur de René Clair, avec Jean-Pierre Cassel, Philippe Avron, Jean Richard, Geneviève Casile, Marie Dubois. — Ce n'est même pas une satire de « la folie des hommes ». Face à face, une forteresse et ses assiégeants. D'un camp à l'autre, sautillent un habile mercenaire et un rustaud incompréhensif. Le couple s'entremet pour accomplir un mariage qui finira la guerre, sans vainqueur ni vaincu. Non seulement René Clair ne s'intéresse pas à son époque, mais, sous forme d'apologue, et en se donnant tous les reculs et tous les « degrés » imaginables, il n'a visiblement rien à dire. Ce divertissement qui frappe à chaque scène les trois coups (quand on est le Molière du cinéma, cela se montre), et qui pose au modèle de grâce, de finesse, d'esprit « français », ne se prive d'aucune balourdise. La « finesse », oui, telle qu'on l'imagine à « France-Dimanche ». Les dernières scènes, d'un ridicule achevé, donnent le ton. Un épigramme de bas-bleu. — M.M.

Nick Carter et le Trèfle rouge, film de Jean-Paul Savignac, avec Eddie Constantine, Nicole Courcel, Jo Dassin, Jeanne Valérie, Jean Ozenne. — Mal remis de sa visite à Alphaville, Constantine a gardé son masque terrifiant et impassible de Keaton martien. Dans cette aventure qui renoue avec les Eddie classiques (on a volé des rockets chargés d'un gaz mortel : comment les récupérer en quatre jours?), cette gravité surprend, glace, et en définitive donne un ton au film. Une narration incohérente et prétentieuse, avec des « flashes » style Resnais n'empêche pas la découverte d'un climat tenace, fait de tristesse et de poésie, où la passion du saugrenu vaut moins qu'une certaine tendance au néo-Feuillade, captivante si elle est sincère. — M.M.

Terreur sur la savane, film en couleur d'Yves Allégret, avec Nicole Courcel, Roger Pigaut, Jean Lefebvre, Guy Dikolo, Sophie M'Bali, Paul Kantole, 1962. — Vieux de plus de quatre ans, ce film, réalisé au Congo en pleins troubles de la décolonisation, décrit les luttes tribales entre Luluas et Balubas. Il semble devoir sa sortie, honteuse et retardée, au Pix, davantage à un traitement relativement honnête des problèmes politiques envisagés qu'à la qualité souvent déficiente d'une mise en scène en grande partie improvisée en fonction des événements. Le mélange du document et de la fiction n'est pas toujours heureux, s'il demeure assez sympathique dans son héroïque dénuement. — J.-A.F.

Les Tribulations d'un « Chinois » en Chine, film en couleur de Philippe de Broca, avec Jean-Paul Belmondo, Ursula Andress, Jean Rochefort, Darry Cowl, Maria Pacome. — Un sujet mirifique, splendide, gâché par l'absence d'humeur et d'humour de l'équipe chargée de l'illustrer. La débauche de coloris et d'exotisme complaisamment fournie par les lieux de tournage (Indes, Hong-Kong, Népal) ne suffit pas à rendre compte de la saveur onirico-aventureuse du très beau roman de Verne, ni à restituer les charmes des tranches dorées et des enluminures de ses premières éditions. On voit pourtant que de Broca s'est donné beaucoup de mal et qu'il a cru, au moins partiellement, à son entreprise. *Les Tribulations* sont supérieures à *L'Homme de Rio*, et plus divertissantes, à tout prendre. Mais que de morceaux de bravoure essoufflés (scènes en accéléré), que de vains pourléchages (épisode idyllique au bord de l'eau) ! La photo de Séchan, dans ses partis-pris sous-Decae, est parfois d'une agressive laideur. Si Belmondo est un Arthur Lempereur convenable, Ursula Andress prouve une fois de plus son inaptitude marmoréenne à jouer la comédie, et les comparses sont trop utilisés sur leurs tics. Comme souvent dans ce genre de films, l'inévitable accélération du rythme disperse et lasse l'intérêt, au lieu de l'aviver : c'est une œuvre qui passera très bien, dans quelques années, en tranches de dix minutes sur la troisième chaîne (celle en couleur) de la Télévision française, entre un remake de Tintin et le Magazine des explorateurs. — J.-A. F.

Viva Maria!, film en couleur de Louis Malle, avec Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, George Hamilton, Gregor von Rezzori, Paulette Dubost, Claudio Brook, Carlos Lopez Moctezuma, José Baviera, Alberto Pedret. — Voir article dans notre prochain numéro.

8 films italiens

Il compagno Don Camillo (Don Camillo en Russie), film de Luigi Comencini, avec Fernandel, Gino Cervi. — Nouvel et pénible épisode d'une guerilla qui fait long feu, et qui s'achève cette fois encore sur la reconnaissance réciproque des nombreux mérites de la coexistence pacifique de Marx et de saint Thomas. Les coups bas y sont plus nombreux et plus séniles qu'à l'accoutumée. Le noble duel du crucifix et de la faucille concerne aussi peu Gino Cervi et Fernandel que le spectateur. Une allusion déplacée à l'admirable *Ninotchka* n'arrange pas les choses, déjà fort mal en point. — J.-A. F.

La cripta e l'incubo ou *La Maledicion de los Karnstein (La Crypte du vampire)*, film de Camillo Mastrocinque (Thomas Miller), avec Christopher Lee, Audry Amber, Ursula Davis, Vera Valmont. — Sous le pseudonyme de Thomas Miller se dissimule, avec une prudence amplement justifiée, un Camillo

Mastrocinque au plus bas de sa forme et dont l'indifférence totale parvient à ruiner un assez beau sujet inspiré du « Carmilla » de Sheridan Le Fanu. Malgré les efforts d'une coproduction louablement éclectique, le budget ultra-réduit du film ne fait qu'accuser les insuffisances stylistiques qui présidèrent de toutes parts à son élaboration. Christopher Lee dans un rôle dépourvu de tout intérêt semble frappé d'une anémie paradoxale, atterré sans doute par une distribution aussi peu convaincue qu'inspirée. Les rares tentatives d'érotisme démonologique sont immédiatement condamnées par l'incompréhension bovine des participantes. — M.C.

Ercole contro i tiranni di Babilonia (*Hercule contre les tyrans de Babylone*), film en scope et en couleur de Domenico Paolella, avec Rock Stevens, Helga Lin, Livio Lorenzo. — Bien que l'un des tyrans se révèle tyrane, les adversaires d'Hercule ne sont guère plus attrayants que lui et cette Babylone fait regretter l'île où naguère le même Paolella soulignait de quelques filles perdues des arguments bien plus convaincants. — J.B.

Johnny West il mancino (*Les Frères « Dynamite »*), film en scope et en couleur de Gianfranco Parolini, avec les catcheurs André Bollet et Roger Delaporte. — Western français supérieur aux *Grands Chemins* et *Gueules*. On objectera sans doute que ce n'est pas une référence, mais, avec André Bollet et Roger Delaporte comme couple vedette, faut tout de même le faire. Marque une date. — J.B.

Rapina al quartiere Ovest (*Hold-up à l'aube*), film de Filippo Rati, avec Lawrence Montaigne, Mara Fiè, Jacqueline Rogers, 1963. — Rien à signaler sinon un plan convenablement éclairé treize minutes trente et une secondes avant le hold-up final qui foire d'ailleurs lamentablement. — A. J.

I sette contro Sparta (*La Révolte de Sparte*), film en couleur d'Alberto De Martino, avec Tony Russel, Massimo Serato, Helga Lin. — Milon tyrannise Sparte, alias Lacédémone. Keros, un dévoyé, va mettre de l'ordre : il soulève l'école des gladiateurs et destitue le dictateur que tue le javelot de son ami Basso. Et puis, il y a beaucoup de détours, un temple, une vestale et le dieu Arès : rien de laconique. — J.-P. B.

I spie uccidono a Beirut (*Les Espions meurent à Beyrouth*), film en scope et en couleur de Georges Combret, Nino Loy, Sergio Martino, avec Richard Harrison, Dominique Boschero, Wandisa Guida. — Sans doute allons-nous au Liban pour quelque cause de coproduction. Il se trouve alors que le lieu colle au sujet, Beyrouth étant la porte entre l'Orient et l'Occident. C'est donc ici que les espions du monde se retrouvent et se battent, comme jadis à Tanger. L'Occident (Américains ralliés aux Russes) écartera cette fois encore l'Orient jaune et sa blonde espionne. Ils étaient trois pour réaliser ce torchon. — J.-P. B.

Vaghe stelle dell'Orsa (*Sandra*), voir, dans notre nº 161-2 « Lettre de Rome » (Morandini), p. 141, dans notre nº 171, entretien Visconti, p. 44, compte rendu (Fieschi-Téchiné), p. 50 et textes dans ce numéro, page 53.

6 films américains

Arizona Raiders (*Représailles en Arizona*), film en scope et en couleur de William Witney, avec Audie Murphy, Michael Dante, Ben Cooper, Buster Crabbe. — Après les tristes *Enfants du Diable*, retour en assez bonne forme de William Witney, le vétéran du serial, toujours sur la brèche. L'originalité du script qui fait de Murphy, tour à tour, un des pillards de Quantrill, un forçat puis un Ranger de l'Arizona, l'introduction de personnages inhabituels (la jeune indienne qui veut devenir religieuse) et l'efficacité de la mise en scène, violente et rapide, rattachent ce petit western aux réussites mineures du genre. Les Indiens y font d'autre part usage d'une arme d'habitude inusitée : le cactus. — P.B.

The Big Night (*La Grande Nuit*), film de Joseph Losey, 1951. — Voir dans notre nº 102 « Billet londonien » (Mourlet), p. 41, notre nº 111, « Special Losey », et critique dans notre prochain numéro.

Blood On the Arrow (*1 000 dollars pour une Winchester*), film en couleur de Sidney Salkow, avec Dale Robertson, Martha Hyer, Wendell Corey, Dandy Curran, Paul Mantee, Robert Carricart, Ted de Corsia. — Si le point de départ est assez amusant (les bandits volant des armes aux soldats pour les donner aux Indiens en échange d'un gosse), c'est hélas pour donner lieu à des situations éculées. Seules les apparitions du micro (nombreuses), de la perche et de toute l'équipe technique, caméra et opérateur en tête, aiguisent l'attention, quelque peu somnolente, du spectateur. — P.B.

Cat Ballou (*Cat Ballou*), film en couleur d'Elliot Silverstein, avec Jane Fonda, Lee Marvin, Michael Callan, Nat King Cole, Dwayne Hickman. — Voir dans notre nº 171 « Berlin » (Delahaye), page 11. — S'il fallait encore démontrer que la saga de l'Ouest supporte difficilement la parodie, *Cat Ballou* en administre la preuve exemplaire. Là où il fallait la verve satirique et démesurée d'un comic-strip signé Jack Davis ou Will Elder, Silverstein saborde systématiquement toutes les possibilités qui lui sont offertes et accouche d'une œuvrette sirupeuse et anémique. La résurrection du Kid — le plus acceptable moment du film — montre assez quelles sont les limites d'un burlesque continuellement muselé. Lee Marvin, en gunfighter déchu, ne parvient pas à nous faire oublier, malgré un cabotinage éhonté, les tueurs vieillis de *Guns in the Afternoon*. Jane Fonda qui aurait sans doute préféré Peckinpah à Silverstein semble se désintéresser totalement de l'affaire. Ce n'est pas nous qui lui donnerons tort. — M.C.

Sandy the Reluctant Nature Girl ou *The Reluctant Nudist* (*Le Cri des nudistes*), film en couleur de Stanley Geler, avec Annette Briand, Jeremy Howes. 1963. — Nu : très vieux mot de la langue française, déjà dans « La Chanson de Roland », au XIIe siècle. Il vient du latin « nudus » et signifie « qui n'est pas vêtu ». Tout est si laid qu'on comprend la phrase de Fénelon : « Ayez horreur des nudités de gorge et de toutes les autres immodesties. » — J.-P. B.

Shell Shock (*Groupe de choc*), film de John Patrick Hayes, avec Beach Dickerson, Carl Crow. — La, désormais classique, odyssée de quelques GI's en Italie, pendant la Seconde Guerre mondiale. L'abondance de notations justes, une étude, plus honnête que d'habitude, des caractères (le soldat traumatisé, le sergent aux intentions meurtrières envers ses propres hommes) et enfin une violence de (presque) tous les instants font passer le côté fauché d'une entreprise qui n'a pas la force de *War Hero* ou de *Paratroop Command*. — P.B.

4 films anglais

The Naked Brigade (*La Brigade sans peur*), film de Maury Dexter, avec Shirley Eaton, Ken Scott. — Nième mouture à la gloire de la résistance grecque, face aux Nazis. L'abstention devient ici un devoir. — P.B.

No Road Back (*Les Criminels de Londres*), film de Montgomery Pully, avec Skip Homeier, Margaret Rawlings, Sean Connery, 1958. — Ne pas se fier aux racoleurs (!) dessins ou photos de James Bond qui n'invitent guère à entrer dans la salle. On peut en fait y aller. Il s'agit d'un touchant navet britannique où 007 est très convaincant en cambrioleur bègue de dix-huit ans trois quarts qui participe en vitesse à un coup fourré minable. Le reste du temps, quelques mémés peu ragoûtantes dont l'une est sourde, aveugle et muette, communiquent en se tapotant le creux de la main. A voir pour y croire. — J.B.

Nothing But the Best (*Tout ou rien*), film de Clive Donner. — Voir dans notre nº 159 : « Locarno », p. 38 et critique dans ce numéro page 75.

Thunderball (*Opération tonnerre*), film en scope et en couleur de Terence Young, avec Sean Connery, Claudine Auger, Luciana Paluzzi, Martine Beswick, Molly Peters. — Malgré le retour de Terence Young qui manifesta jadis un certain sens du ba-

roque, malgré les 5 500 000 dollars et l'utilisation de la Panavision, ce quatrième volet fera plus que jamais figure de faux Bond et 007, en prenant de l'âge, se voit lui-même réduit à la dimension d'un gadget des plus médiocres. Tout juste Bond est-il encore capable de faire le coup de poing. Pour le reste, une léthargie confinant à l'impotence le voue aux affres de mécanismes variés qui suppléent tant bien que mal à ses insuffisances : fantacoptère, DB-5 truquée, scooter sous-marin, etc. S'ils n'étaient aussi rigoureusement tenus de travailler pour les grands enfants sages, peut-être les gadget-men d'Eon Films nous dévoileraient-ils les accessoires érotiques de Bond dont les mérites personnels sont, de film en film, moins évidents. — M.C.

2 films allemands

Werführung am Meer on Ostrva (L'Ile du désir), film de Jovan Zinanovic, avec Peter van Eyck, Elke Sommer, Blazenka Katalinic, Tori Jankovic. — Nouvelle variation géographique sur un thème connu. Le sujet (un Robinson séduit par une petite étudiante, amorale et avide, qui se prend à son propre jeu) manque d'ambition et la mise en scène souffre de la maladie la plus répandue dans le cinéma germanique : la prétention. — P. B.

Witwer mit Fünf Töchtern (Veuf avec cinq filles), film d'Erich Engels, avec Susanne Cramer, Elke Aberle, Christine Kaufmann, 1957. — Un raz de marée de bons sentiments et le cabotinage de Heinz Ehrhardt, prouvent, (mais en est-il encore besoin?) que la comédie allemande n'a qu'une rivale, celle de la perfide Albion. Cela dit, et la mocheté des cinq filles aidant, on s'interroge. Pourquoi depuis dix ans, ne voit-on que la lie de la production germanique? — P.B.

2 films tchécoslovaques

Az prisde Kocour (Un jour un chat), film en scope et en couleur de Vojtech Jasny, avec Emilia Vasaryova, Vlastimil Brodsky, Jiri Sovak, Jan Werich, Jaroslav Mares, 1963. — Voir dans notre n° 144, « Cannes » (Douchet), p. 37. — Comme trois sur quatre des films de l'Est *Un jour un chat* est une satire, le croiriez-vous, de la bureaucratie. Mais aussi une fable dansée, chantée et mimée sur la fraîcheur des sentiments simples et l'horreur de l'hypocrisie, de la méchanceté, etc. Bref, East Side Story provincial et champêtre. Jasny a de la conviction et de la gentillesse, mais tout cela manque quelque peu d'une véritable liberté, d'une véritable aptitude à rêver à voix haute. On appréciera cependant la joliesse du titre, quelques passages bien venus, et surtout le merveilleux décor de la petite ville aux toits pointus, véritable invitation au voyage. — J.-A. F.

Cerny Petr (L'As de pique). Voir dans notre n° 159 : « Locarno » (Bontemps), p. 38, dans notre n° 166-7 : « Contingent 65 I A » (Moullet), p. 60 et critique dans ce numéro, page 61.

1 film soviétique

Don Quichotte, film en scope et en couleur de Grigori Kozintsev, avec Nicolas Tcherkassov, Y. Tolubeyev, 1963. — Voir dans notre n° 160 « San Sebastian » (Biesse), p. 65. — La copie présentée dans le courant de l'année passée par la Télévision française nous avait permis de voir que cette très très plate illustration, malgré le physique remarquable de Tcherkassov, était loin d'être le meilleur film de Kozintsev. Du moins nous épargnait-elle la couleur, si l'on peut qualifier ainsi le barbouillage insensé qu'ose exhiber le Kinopanorama. Le traitement du thème y gagne un côté baveux et imprécis qui s'accommode mal de la richesse littéraire et visuelle de Cervantes, monstrueusement escamotée par des images creuses et vulgaires. — J.-A. F.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Michel Caen; Jean-André Fieschi, Albert Juross et Michel Mardore.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) **et 66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1, 2, 3, 4, 5, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 103, 104, 150-51. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisées** - Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot

A nos lecteurs

Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur nos nouveaux tarifs d'abonnement :

6 numéros :
France et Union française : 36 F.
Etranger : 40 F.

12 numéros :
France et Union française : 66 F.
Etranger : 75 F.

Librairies - Étudiants
Ciné - Clubs : 58 F (France)
66 F (Etranger).

Cette augmentation de nos tarifs (qui sont restés inchangés pendant plus de deux ans) nous est imposée par un accroissement proportionnel de nos frais de fabrication, qui nous a placés dans l'alternative de renoncer à notre formule actuelle, unique dans toute la presse cinématographique, ou de la poursuivre malgré tout. Nous avons opté pour cette fidélité — qui est aussi un pari.

Cahiers du Cinéma



cahiers du cinéma, numéro spécial. Prix du numéro 6 F